DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS





PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT
FOR
HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

1893.

* *

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



F. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- & KUNSTDRUCKEREI MÜNCHEN.

II. HALBBAND.

Aufsätze.

Vollbilder.

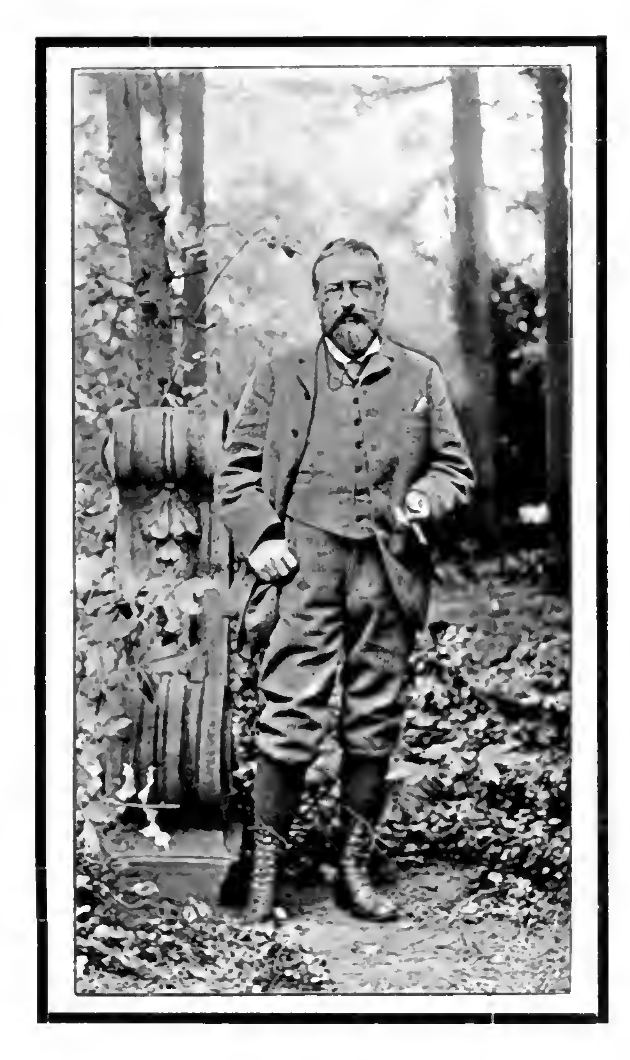
Textbilder.



Jakob Emil Schindler

von

A. Spier.



Jakob Emil Schindler.

Es war im Sommer 1892 im Glaspalast in München. Jeden Vormittag erschien regelmässig der kunstbegeisterte Prinz-Regent zur Umschau in dem internationalen Bilderreichthum. Eines Tages ging er am Arm eines Mannes durch die Säle, dessen lachende Lebhaftigkeit auffiel, dessen Sprechweise selbst aus der Ferne Aufmerksamkeit erregte. In den Räumen der österreichischen Abtheilung machte er vor einer Reihe von Gemälden hörbare Opposition, er wollte offenbar nicht stehen bleiben, er wollte sie durchaus nicht genauer anschauen. Viele behaupteten, gerade sie seien die anerkannten Glanzpunkte der österreichischen Abtheilung, gerade Schindler übe die grösste Anziehung aus! — Und Schindler selbst war es, der sich dagegen sträubte, seinem hohen Gönner seine Werke persönlich zu zeigen, der in lachender Bescheidenheit deren lobende Betrachtung abwehrte, lieber Andere hervorhob — und wenn er von sich sprechen musste, lieber von seinen künftigen künstlerischen Plänen als von dem Geschehenen erzählte. Frisch, lebendig, geistsprühend, interessirt von Allem, was an den Wänden des Glaspalastes um Beifall rang, interessirt um den Kampf um's Vorrecht, der sich unter den Münchener Malern abspielte, interessirt von allem Künstlerischen, von allem Menschlichen, so verbrachte er damals einige Sonnentage in seinem so sehr geliebten München. Er plauderte viel aus der Vergangenheit, plante für die Zukunft und lobte trotz aller Irrungen und Wirrungen, die er um sich her sah, die Gegenwart. Denn nach schwerer Erkrankung fühlte er sich wieder gestärkt, seine Arbeitskraft war zurückgekehrt, sein Geist aufnahmelustig, alle Gespenster der Nervosität schienen verscheucht, — sein künstlerischer Stern leuchtete endlich an weithin sichtbarer Stelle. Aus der kleinen Gemeinde, die ihn früh erkannte, war ein grösseres Publikum geworden, die Zeichen des kommenden Sieges trafen ein. Zur Zeit war er auf dem Wege nach Sylt, um dort mit Frau und Kindern und seinem Jünger und Freunde Ruhe, Luft, Natur zu geniessen.

Ehe er, — es war der 30. Juli, — zum Antritt dieser Reise an den Bahnhof fuhr, standen wir vor seinen Bildern. Mein tieferes Eingehen auf «seine» Kunst hatte seine Bescheidenheit bezwungen; er plauderte von seinen schöpferischen Gedanken, vom Malen, vom Wollen und vom Werden — von allen Schmerzen und Kämpfen seines so anspruchsvollen Künstlerthums, von seinen Enttäuschungen, von seinen Entwicklungen, — und dann ging er auch über die Seufzerbrücke des «Muss!» zum Praktischen über. Er klagte, dass er keinen

Geschäftssinn und in Folge dessen keine Preise habe, dass fast alle seine Bilder in die Hände von Kunsthändlern oder von Freunden gingen, dass er keine Reklame machen und nicht fordern könne, und dass durch diese Missstände das materielle Ergebnis seiner bisherigen Lebensarbeit sehr gering gewesen sei. Und er strebe doch nach Unabhängigkeit, nach diesem so hervorragenden, von ihm bisher unterschätzten Faktor für die künstlerische Arbeitskraft, — woher also Hilfe nehmen? —

Er war mit mir der Ueberzeugung, dass eine wahre Begeisterung, die immer wieder ihre Stimme erhebt, die Menge zur Theilnahme anfachen kann — dass jeder Künstler seine Apostel braucht — und mir gab er ein Mandat.

An jenem Tage reiste er ab. — Zwölf kurze Tage später telegraphirte Moll aus Sylt an den Präsidenten der Künstlergenossenschaft in München:

«Schindler plötzlich gestorben.» Eine Stunde vor der Schreckensbotschaft hatte eben die Jury der internationalen Ausstellung Schindler die goldene Medaille ertheilt. Man befestigte das Ruhmeszeichen an seinem grossen Gemälde «Pax» und fügte einen Lorbeerkranz mit einer Trauerschleife bei, — auch ein Zweig blühender Rosen schmückte den Rahmen, ein Zeichen liebender Bewunderung über den Tod hinaus. —

«Pax.» Welch ein Bild! In malerischer Grösse drückt es die ganze Empfindungskraft eines herzlichen, geprüften, weltenttäuschten und weltflüchtigen Menschen aus, — die Reize einer romantischen Landschaft, den wehmüthigen Frieden eines in einer Schlucht eingeschlossenen Friedhofes, das fromme Thun des Mönches, der, ein Strandgut des Lebens, in sanfter Entsagung hier den ewigen Frieden erwartet!

Friede!

Nur wer ihn entbehrt, gesucht, auf Tage gefunden, ihn wieder verloren und noch schwerer dann entbehrt hat, nur er weiss, welch eine ersehnte, milde Gnade in dem Worte liegt. . .

Und Schindler besass diese schmerzensreiche Erfahrung! —

Der äussere Gang seines Lebens sagt das Wenigste. Was ein Mensch erlebt, das ist es nicht, was die Summe und die Grösse der Kämpfe und Schmerzen ausmacht, wie er es erlebt hat, das gibt den Ausschlag.

Das Wie des Schindler'schen Erlebens gewährt allein eine Vorstellung von der Breite und der Fülle seiner Eindruckswelten und von der verfeinerten Art seines Denk- und Gefühlsvermögens. Wie sein Auge, so sensitiv war seine Seele. Wo für tausend Andere die Farbe aufhört, da entdeckte und bewunderte er noch Nüancen, wo Andere eine reizlose Oede sahen, fand er ein malerisches Bild. So war er ein Mensch, den wirklich alles Menschliche anging, Einer von Jenen, welche die Wanderung durch Himmel, Hölle und Welt einige Male leisteten und erlitten. Den einzigen Ruhepunkt im Sturm und Drang seines Lebens fand er in der Natur. Er war es dieser heiligen Schutzpatronin schuldig geworden, sie herzgewinnend und schön zu malen und ihren Ruhm zu verkünden. Ehrlich hat er diese Liebesschuld bezahlt — und wenn die grausame unparteiische Grösse der Natur persönliche Interessen zuliesse, diesen ihren Liebling, der in ihre Seele schaute, hätte sie beim Leben und beim Malen lassen müssen, zu ihren Gunsten. —

Vor mir liegen Tagebuchblätter, Selbstbeichten aus dem März des Jahres 1864. Eine Probe soll erzählen, wie Schindler die Natur sah:

«Schöner und poetischer als der Mensch bleibt Alles in der Natur. Was ich empfinde, wenn ich in der Natur lebe, das empfindet vielleicht kein Mensch, der auf keiner höheren geistigen Stufe steht, als ich, und wie bald verliere ich jedes Atom von Poesie, wenn ich unter Menschen komme. Das ist es, woraus ich sehe, dass ich älter werde und dieser Verlust an Poesie, der so allgemein gefunden wird, das ist es, was mich so traurig macht. Die Gleichgültigkeit, die ich allen Menschen gegenüber hege und die nur dann und wann durch einen Sonnenstrahl von Liebe unterbrochen wird, hat einen gewissen Egoismus, eine gewisse Eitelkeit in mir hervorgerufen, die, man mag sie nennen wie man will, — der schönste Ausdruck ist Ehrgeiz, — mich vielleicht zur höchsten erreichbaren Stufe bringen wird, die meine Begabung zu erreichen erlaubt. So wie ich faktisch zwei Menschen, was Gesinnungen anbelangt, in mir vereine, so lebe ich auch zwei Leben, die von einander ganz verschieden sind. Ich liebe nichts, als den Wald und mich. Und dass es etwas gibt, was mich von meinen Ideen überleben wird und mich von meinem Schicksal abbringt, das macht mich glücklich. Wohl ist die Natur das Heiligste, das, was den Menschen



J. Emil Schindler. Mühle bei Goisern.

unmittelbar zu einer gewissen Religion bringen muss. Doch glaube ich noch mehr zu empfinden als viele Andere, — nur, wie gesagt, höher begabte Wesen mögen mehr fühlen, — und dieses war der Grund, der mich bestimmte, Maler zu werden, und dass ich es geworden bin, ist jedenfalls das höchste Glück, das mir mein Lebenlang widerfahren konnte. Das ist es auch, was mich leicht darüber tröstet, dass ich vielleicht einer schwarzen Zukunft entgegen gehe. Wenn ich mein Leben am Lande betrachte, besonders in der Zeit, wo die Natur selbst ein Feiertagskleid anzieht und mich an den Morgen erinnere, wo der Thau auf den Halmen zitterte, der Himmel rein und blau, wo der luftige Nebel am See lag und ich durch die dunkelblauen schattigen Wälder ging, wo die Strahlen der Sonne noch nicht heiss und ermüdend, sondern erquickend bis in's Herz schienen, spielend über Moose und Gräser auf die Steine fielen und Alles nass und kühl war, die Schatten ein ächtes Walddunkel, wirkliche Ruheplätze bildeten, wo die hohen Eichen, kühl und angenehm, die eigentliche wahre Kirche bildeten, wo die lichten röthlichen Nebel, zerstoben vom Sonnenlichte, die Spitzen der Felsen küssten, um sich in den ewigen, undurchdringlichen Raum zu verlieren, wenn die Waldvögel, die einzig lebenden Wesen, in wirklicher Unschuld sich des Tages freuten und aus der kleinen Brust einen jubelnden Ton zum Himmel emporsenden, so zauberisch, wie ich ihn bei einem Menschen für den Ausdruck eines grossen wahren Herzens halten würde, wenn ich je so etwas gehört hätte, was an Wonne und Entzücken dem Vogelgezwitscher gleich gekommen wäre.

So hat sich mir die ganze wunderbare Schönheit im Walde fühlbar gemacht. Und wenn ich als Maler nur etwas erreichen werde, — denn das Talent ist etwas von der Liebe zur Natur, wenn auch theilweise abhängig, ganz verschiedenes, so werde ich doch oft Gelegenheit haben, diese Wonnen, diesen Weihekuss der Natur zu empfinden. Wenn ich mich unter feinen, der allgemeinen Ueberzeugung zufolge tadellosen Leuten bewege und ich denke mich an den Platz am Kunderweggraben, wo aus den starren, graubraunen Felsenmassen, auf denen der kirchenartige Wald sich über den kleinen Bach wölbt, wo das Licht der Sonne tausendfach gebrochen am Boden spielt, wo die versengenden Strahlen der Mittagssonne ihre höchste Kraft einbüssen, um den lauschigen Plätzchen nicht das Ueberirdische zu nehmen, wo die grüne Erde und die tausend und aber tausend Pflänzchen den klaren blauen Aether in einer durchsichtigen Farbenspiegelung ahnen liessen und nur hie und da ein Eichhörnchen oder ein Wiesel die ewige Ruhe störte, da drängen sich nur zwei Empfindungen auf, gleich stark und mächtig, die erste im Bedauern, dass keiner von den Leuten die Poesie der Natur begreifen kann, das wirkliche Mitleid, welches ich mit diesen Geschöpfen fühle, und gleich darauf der Wunsch, unter diesen Leuten der Bedeutendste, der Gefeiertste in jeder Hinsicht zu sein.»

An dieses Selbstgespräch, das schon die grosse Tonleiter der Schindler'schen Empfindungsweise verräth, reiht sich noch eine eingehende Aussprache seiner freiheitlichen Anschauungen über die Nichtigkeit äusserlicher Rangstellungen und über den Werth der Persönlichkeit. Es schliesst mit der Kundgebung des feurigen Entschlusses, häuslichem Glück und engem Frieden zu entsagen, um das Grösste als Künstler und als Mensch zu erreichen, — die Jugendkraft schwärmt:

«Ich will ungebunden hinaus in's Leben, unaufhörlich vorwärts dringen, bis ich am Gipfelpunkte angelangt oder von meinen eigenen Ideen getödtet oder wahnsinnig geworden bin.»

Zu 22 Jahren loderte sein Seelenfeuer in solchen Flammen! Alle Grundideen der menschlichen Befreiung und Erhöhung, — Gleichheit, Brüderlichkeit und die Gottähnlichkeit, Herrscherehrgeiz und Einzelrecht, — erglühten in ihm, rangen nach Klarheit und Bestätigung, und beschwichtigten sich nur in der Waldesstille, im Verhältnis zur Natur.

Die Entwicklungsgeschichte Schindlers bietet für die Vererbungsgesetze, wie für die Macht des Milieus logische Beweise. Der alte Satz «von dem Segen der Eltern, der den Kindern Häuser baut», übersetzt sich in diesem Falle: «Die Gefühls- und Schwungkraft der Eltern segnet den Sohn mit Geist und mit geisterweckenden Eindrücken.»

Der Vater Schindler's war der Sohn eines österreichischen Industriellen und der Besitzer der Baumwollspinnerei in Fischamend. Die grosse Anlage des Etablissements, in welchem die Arbeiter in einer Altersversicherung ihre Versorgung, sowie deren Kinder ihre gute Schule fanden, spricht für die Eigenschaften seiner Voreltern, die aus Humanität selbstkräftig und selbstständig socialistisch handelten. Als Schindlers Vater in den besten Jahren an Lungenschwindsucht erkrankte, und das Unheilbare seines Uebels, das Unabänderliche seines Schicksals vom Arzte erfuhr, unternahm er mit seiner Frau grosse Fahrten per Wagen ins Land, um die Schönheiten des Daseins zu geniessen, trank Champagner anstatt Morphium und suchte tröstliches Vergessen in einer frohen Gegenwart. Nach seinem Tode heirathete die schöne Mutter Schindlers, deren Reize ein Amerling'sches Gemälde verewigt, einen österreichischen Offizier. Der Stiefvater bestimmte Schindler zur militärischen Laufbahn, nahm den 19jährigen Jungen 1859 in den italienischen Feldzug mit, wo ihm die Schlacht von Solferino das Schreckensgesicht des Krieges zeigte. — Das kurze Soldaten-Debut hatte ihn in das Land der Schönheit geführt, und dort, in Verona, feierte seine Liebe zur Natur und Kunst die Auferstehung ihres Vollbewusstseins.

In Mailand lernte er Albert Zimmermann, der damals als österreichischer Professor im Amte war, kennen. Dieser zog nach dem Verlust Oberitaliens an die Wiener Akademie und Schindler mit ihm. Er entschloss sich rasch, Albert Zimmermanns Schüler zu werden. Der Anschluss an diesen ausgezeichneten, von Schindler pietätvoll verehrten Meister, führte ihn alsbald in die Mitte eines strebelustigen, angeregten Malerkreises. Mit diesem ging er an den Mönchsberg nach Salzburg, an den Hintersee nach Berchtesgaden und lernte die herrlichste Natur, interessante Menschen kennen.

Um Albert Zimmermann versammelte sich eine Gruppe hervorragender Talente, die zum grösseren



Phot. F. Hanfstaengl, M.

Theil zu einer gewissen Bedeutung kamen, so Eugen Jettel und Ribarz, beide jetzt in Paris, und Robert Russ in Wien.

Die Waldstille des ersten zweckbewussten Sommeraufenthalts erweckte in dem lyrisch gestimmten Künstler, gewiss auch im Zusammenhang mit dem Eindruck der Schwind'schen Werke, den Plan, das Zedlitz'sche «Wald-Fräulein», dieses melodische Poëm, zu illustriren. Der Auftrag eines Mäcens für die vollständige Ausführung in 12 Cartons liess ihn rasch und angeregt beginnen — aber der glücklich gefundene, finderglückliche Reiche war nun durch ein äusserliches Missgeschick nicht im Stande, die Bestellung aufrecht zu erhalten, — Schindler hatte dadurch den Ruhepunkt der materiellen Sicherheit plötzlich verloren, — der erste Messerstreich im Kampf um's Dasein! — Fünf Cartons wurden fertig, einer als Bild gemalt, «Waldfräuleins Geburt», hängt in der Gallerie der Akademie in Wien, vierzehn sind in Bleistiftzeichnungen vorhanden und zeigen, welch einen Verlust für die Kunst der äusserliche Eingriff in deren Vollendung bedeutet. War doch gerade die Wahl dieser illustrativen Aufgabe ein Anfang, der für den feinen, instinktiven Takt des jungen Malers spricht. Selbst Poet, vielleicht noch unentdeckt für sein eigenes Bewusstsein, gewiss noch unentwickelt, griff er nach dem fertigen Gedicht, das er mit seiner ganzen, eben erwachenden Jugendpoesie begeistert nachempfand, stellenweise über seinen Werth hinaushob.

J. Emil Schindler. Waldinneres.

Die Bedingung des innerlichen Gepacktseins zieht sich wie ein rother Faden durch die ganze Stoffwahl Schindlers. Wo er ihr durch berühmte oder unberühmte Muster in den natürlichen Schwankungen, die ein so stürmisches Streben mit sich bringt, untreu wurde, verlor er seine eigenartige Selbstkraft. Nie durfte er sich von äusserlichen Faktoren, vom Geschmack oder vom Sieg eines Anderen bestechen lassen, auf seine Art allein war er angewiesen. Lieb musste ihm eine Vorstellung sein, und an das bewegliche Herz musste sie ihm gehen, den beweglichen Geist musste sie fesseln und sogar die Nerven erregen. Der ganze Mensch ward dann an der Schöpfung betheiligt, der kritische, der gelehrte, der poetische, aber der liebende war der grösste unter ihnen. Er zwang sich, die äusserlichen Einzelheiten, die Pflanzen und den Baumschlag bis in's Kleinste zu studiren, er botanisirte unermüdlich, er war der Kenner, der Arzt, der Freund seiner Bäume

— und die Bauern, die ihm standen, sah er nicht als Statisten, er sah sie im Zusammenhang mit ihrer Welt und in ihrem ganzen inneren Getriebe.

Nach dem Salzburger Aufenthalt kehrte Schindler nach Wien zurück und malte in seiner reizvollen Umgebung Kaisermühlen, Fischamend, im Prater. Ein Bild, «Holzschläger im Prater», das sich jetzt in der Salm'schen Gallerie befindet, erregte damals, im Jahre 1873, grosses Aufsehen. Ausserordentliche Gemälde aus jener Zeit sind in Wiener und Londoner Besitz. Nach eifrigstem Malen in der Heimath führt den Künstler im Jahre 1873 ein Auftrag des Baron Leitenberger nach Dalmatien. Dort entstehen Bilder aus Lacroma und ein Reisebericht mit Illustrationen für die Wiener illustrirte Zeitung. Aus dem Land der Sonne geht sein Weg in das gegensätzliche Holland, das seinen Anschauungs-Schatz mit den Eindrücken alter Kunst und neuer Landschaften bereichert. In der darauf folgenden Zeit in Wien entwickelt sich ein intimes Verhältniss zum Farbenkönig Makart. Dieser tritt Schindler sein zweites kleineres Atelier in der Geisshausstrasse ab. In einzelnen romantischeren Vorwurfen gibt sich leise der Einfluss Makarts kund, wie in der Sumpflandschaft mit Mondaufgang. Aber dieses «Andere» greift nicht ein, er bewundert Makart, er schwelgt in dessen Farbenzauber, er vertieft sich in dessen Natur, er bringt ihn zum Reden und sogar zum Humor, aber dessen tieferer Einfluss auf seine Entwicklung bleibt aus.

Als Schindler sein Atelier im Kunstpavillon des Praters inne hatte und sich dort in beglückender Bohémienfreiheit mit allem Erreichbaren umgab, was ihm Freude machte, zählte auch ein junger malerischer Widder zu seinen Hausthieren. Dieser genoss auch Makarts Gunst und als Makart eines Tages Schindler frug: «Du, wie heisst er denn eigentlich?» entgegnete Schindler: «Hans». Makart schwieg und nach längerer Pause meinte er plötzlich: «Du, Schindler, ich muss Dich um etwas bitten; wenn Du Dir wieder einmal ein Vieh anschaffst, so heiss' es Emil.»

Diese Scherze würzten den Ernst der Arbeit, dem beide Künstler zeitweise auch ein vergnügliches Leben im grossen Stil entgegensetzten, in so grossem Stil, dass Schindlers tolle Lustigkeit satt und seine Taschen leer wurden. Er holte sich neue Werthe bei seiner getreuen Natur. Er wirft den Grossstadter ab und wandert an die Donau. Weissenkirchen bei Krems, die alte Wachau zieht ihn an. Hier «erfindet» er die unbeschreiblich reizvollen, sonnigen, gemüthlichen Bauerngärten, die unendliche Bewunderung bei Denjenigen finden, welche den Zauber dieser ländlichsten Herrlichkeit je empfunden haben. Sie wurden und werden von jenen Malern nachgeahmt, welche von den «Erfindern» leben. Keiner hat diese Schindler'sche Gartenkunst erreicht, keiner hat diese Reize so gemalt. Sein Scharfblick erlaubt keine Retouche, das Charakteristische gibt er mit der zärtlichsten Vorliebe wieder und die natürliche, bezaubernde Schönheit leuchtet heraus. Alle Poesie des Ländlichen, des Hütten- und Heimfriedens, die Volkspoesie steigt aus diesen Bildern. Diese Landleute lauschen noch am stillen Abend auf die Nachtigall, sitzen in lauschigen Dämmerstunden auf der Gartenbank und lassen den Sternen-, Mond- und Märchenzauber auf sich wirken. In dem Halbschlummer ihres Feierstundenlebens sind sie unmittelbare Kinder der Natur, die noch etwas paradiesisches Glück erleben. In ihren Köpfen mischt sich's, wie in ihrem Gärtchen, Mohn und Malven haben neben dem nützlichen Blaukraut ihr Lebensrecht, der Staat ist fern, die Kultur tritt in der Gestalt des Schulmeisters gutartig auf, der Kampfplatz ist klein, der Garten lauschig, da singt das Kind:

«Wenn ich in mein Gärtlein geh' . . .»

und das Mädel:

«Nachtigall, wo ist gut wohnen,
Auf den Linden, auf den Kronen,
Oder auf dem grünen Ast,
Wo du dein weich' Bettlein hast?»

Und der so liederhaft malen konnte, er sang so schön. Er hatte das rechte Material in der Kehle — und in der Seele. Ein frischer Tenor, ein eminent musikalischer Sinn und sein feines, künstlerisches Empfinden gaben ihm alle Mittel zu einem vollendeten Vortrag, — und kein Geringerer als Schubert war sein Lieblingskomponist. Im Wiener Künstlerhause galt er als der unerreichte Schubertsänger, und als wir ihn im Sommer in München durch unsere Bitten veranlassten, seine Kunst hören zu lassen, überzeugten wir uns von der Berechtigung dieses Ruhms. Wärmer, herzlicher, rührender habe ich diese Lieder, «Der Wanderer», «Das Wirthshaus», nie gehört.

Er sang in Wien in den seriösen Quartetten des Musikvereins mit, er war anerkannt der beste Humorist in der parodistischen Operette von Franz Mögele.

Sein Spiel und seine Stimme machten bei deren Aufführung ein solches Aufsehen, dass ihm zu jener Zeit, u. A. von Tewele, Engagementsanträge gemacht wurden, und zeitweise steigerte sich ihm selbst die Frage, ob Sänger, ob Maler, zum Konflikt. Bei der Einstudirung der Operette «Leonardo und Blandine», begegnete ihm das Glück seines Lebens. Ungern, unregelmässig kam er zu den Proben, liess sich bitten, quälen und wieder quälen. Das lustige Ensemble schwört ihm eine Ueberraschung durch eine besondere Primadonna zu. Fräulein Anna Bergen, eine junge Hamburgerin, welche zu ihrer Ausbildung in Wien war, sollte die «Blandine» singen. Schindler kommt — und schon die dritte Probe bringt seine glückliche Verlobung mit ihr, der Jahresschluss 1878 die Hochzeit.

Die Liebespoesie hielt Wort, zwei feinste Menschen genossen ihren Reiz und ihren Segen — dann kam die Härte des reellen Lebens, störte, prüfte, kränkte sie Beide und ihn betrog sie um Jahre, kostbare Jahre der künstlerischen Leistungskraft. Er hatte den Umgang mit dem Gelde, die Vorsicht und Weisheit, die dieser Teufel verlangt, nie gelernt. Die junge Frau hatte auch die Werktagsmathematik der Pfennige noch nicht begriffen und brauchte lange, um sich über das Zwangsverhältnis von Einnahmen und Ausgaben klar zu werden. Welche tiefgreifenden, kraftzerstörenden Kämpfe, welche Noth der Seelen über die zwei Künstlernaturen hereinbrach, erzählen Schindlers Tagebuchblätter aus den Jahren 1879—1881.

«14. März 1879. Gestern Leinwand zur Sturmlandschaft gekommen. Konnte sie nicht bezahlen! Ich soll 40 Gulden schicken. Was sich die Menschen einbilden. Wenn ich 40 Gulden hätte!

15. März. Unordnung. Drüben rauchen alle Oefen. Geld keines. Stimmung trüb.

17. März. Wir können die Bedienerin nicht zahlen. Die liebe Stimme meiner Anna klingt herüber. Ein Hoffnungsstrahl erleuchtet mich. Wenn ich nur gesund bleibe.

18. März. Die alte Noth. Ich male ruhig fort.

20. März. Abends Kündigung der Wohnung erhalten! Also fort! Zwei Gulden erübrigt. Es geht ja beinahe besser! Anna macht Einkäufe. Hat den Rest von den zwei Gulden verloren. Pech! Nein! Mehr! Unglück zum Grauen! Dabei werde ich fürchterlich überlaufen. Ich zittere, so oft es läutet. Morgen wieder nichts, wenn B. nichts bringt! Anna sieht gut aus, sie hätte ein besseres Loos verdient! Grüble nicht, Unglücklicher!! Nicht denken! Ich muss unter Menschen, so sehr ich sie verachte. O. nur etwas zum Leben, damit ich Niemanden sehen, Niemanden sprechen muss; ich schreibe dann ein Buch: Der Mensch, das Ebenbild Gottes — des Gottes, der diese Welt schuf . . .

21. März. Des Gottes, von dem die Liebe kommt. Wie konnte ich das vergessen? Die Liebe, welche mit dem Leben versöhnt. Ich bin nervös! Höre fortwährend läuten, bis es wirklich läutet. Dann Annas Stimme: «Kommen Sie ein anderes Mal, heute geht es wirklich nicht.» Ein Bettler — kein Gläubiger. Ach, ich will ja Niemand schädigen. Es sind bittere Verhältnisse, die mich zwingen, ganz anders zu scheinen als ich in Wahrheit bin. Keine Stimmung zur Arbeit; wer kann Stimmung erzwingen?! In die Luft! — Luft!! Luft!!

2. April. Gestern im Künstlerhause. Aus Staatsmitteln nur unbedeutende Unterstützungen. Die alte Klage! Man rieth mir, ich soll klug sein. Also N. ist ein Künstler, vorausgesetzt, dass er mir hilft, meine Bilder zu verkaufen. Ihr Klugen, ihr wisst nicht, wie weh es thut, die Niederträchtigkeit auszubeuten. Still. Ehrlich Schulden zahlen, kein Christus sein!

J. Emil Schindler. Partie aus Hallstatt.

Professor und Hofrath werden. Mein Weib und mein Tagebuch sollen mein Herz, die Welt nur meine Hand haben.

13. April. Eine schwere Nacht. Ich träumte, ich sei auf der Bühne, wollte singen, konnte nicht! Schliesslich verkaufte Werner durch Clemens Hilfe Bilder um 1000 fl. — Tausend Gulden!!

15. April. Kalte, blutlose Augen. Gestern im Künstlerhause, hielt eine lange Rede, diesmal noch als anständiger Mensch! Eben Anna hier, gleich darauf ein blinder Sänger. Arme, liebe Anna, Du sollst nicht betteln gehen. Ich bin tief schwermuthig, fromm möchte ich sein, der Mensch ist so jammervoll elend, dass er uberirdische Hilfe bedarf, um in seinem Elend nicht zu ertrinken. Selig, die glauben! Ich glaube nun, dass in nicht zu ferner Zeit mein Herz still stehen werde. Die Natur muss sich selbst vernichten, um stets neu gebären zu können. Wozu? Vielleicht lächeln Geister über unser Elend, vielleicht spotten sie über diesen missrathenen Erdball, aus dem das Weh sich ewig erneuert! Und doch, wie schön der Augenblick, wo mir Anna gegenüber ist; könnte ich sie glücklich machen.

20. April. Nur ein Bild verkaufen! Wien fängt mir an furchterlich zu werden. Ich will ja nicht reich sein, nur vor Mangel geschutzt und vor Hunger! Ist denn kein Mensch in dem Steinhaufen, kein fühlendes Herz?! Ich that doch etwas für die Gesellschaft. Ich opferte ihr Ströme meines Herzblutes!

21. April. Ich mochte hinaus in die Natur. Es geht nicht. Ich habe kein Geld. Ich möchte ein neues Werk beginnen. Ich habe keine Farben, keine Leinwand! — Es geht nicht gut, nicht gut!

22. April. Ein Kunsthändler versprach 30 Gulden. Warum ist er kein Millionär. Mein Bildchen ist gut geworden. Wenn ich es nur nicht verkaufen müsste.

24. April. Gestern bei Makart; die Kluft zwischen unserm Können erweitert sich. Ich bildete mir ein, ihm einmal nahe zu kommen. Ich hätte am liebsten aufgeheult in seiner Nähe. Die Aufgabe für den Festzug löste er, wie sie ausser Rubens Niemand gelöst hatte, seit gemalt wird.

25. April. Von meinem Studienmarder 15 Gulden. Ich brauche 150 Gulden.

26. April. Der Studienmarder war wieder da. Ich habe ihm eine Menge um 20 Gulden gegeben. Ich musste noch froh sein, dass er kam. Um die Erkerstube und den Buben ist mir herzlich, herzlich weh. Ich spielte Komödie mit Dir, mein süsses Weib, und lächelte. Das Geld mussten wir haben!

28. April. Gräfin Clam-Gallas hier gewesen. Ausser ihr später noch ein Gast aus Hamburg, dem wir zeigen mussten, dass wir glücklich seien. Es war übermässig lästig.

29. April. Der Tod wünschenswerth. Und ich habe so gerne gelebt! Man ermüdet im Kampfe. Mein Leben hat nur Deficite an Geld, Zufriedenheit und Ehre! Von Dr. K., dem Mediziner, eine Rechnung 2 Gulden, das wäre nicht zu viel. Aber die Exekution durch Dr. M. kostet 15 Gulden! 15 Gulden für mich.

30. April. Sie rathen mir weniger als Künstler, mehr als Kaufmann zu denken! Lieber selbst ersticken, als meine Künstlerehre verkaufen!

1. Mai. Frühlingsanfang, der herrlichste Tag des Jahres. Ich war dem Sprunge aus dem Fenster nahe, nur Weib und Kind machen mich ruhiger, ich fühle, dass ich die grässliche Verpflichtung zu leben habe, resignirt zu leben. Die Sehnsucht nach der kalten Erde, nach dem ewigen Schlafe, nach dem traumlosen Frieden schwindet. Die Erde, die Scheinwelt hat mich wieder, — leider ich auch sie.

14. Januar 81. Ich habe nicht zu viel solche Bilder gemalt! Eine Pappelallee an die Wand skizzirt. Sie macht mir viel Freude.

20. Januar. Also krank auch. Ich soll in ein Bad, aber ich habe nicht Geld genug ein Salicylpulver zu kaufen. Schlaflos. Chloralhydrat.

24. Januar. Sehr müde, ich kann nicht arbeiten. Ausstellung eröffnet, mein Bild missfällt mir sehr. Das wird schön werden.

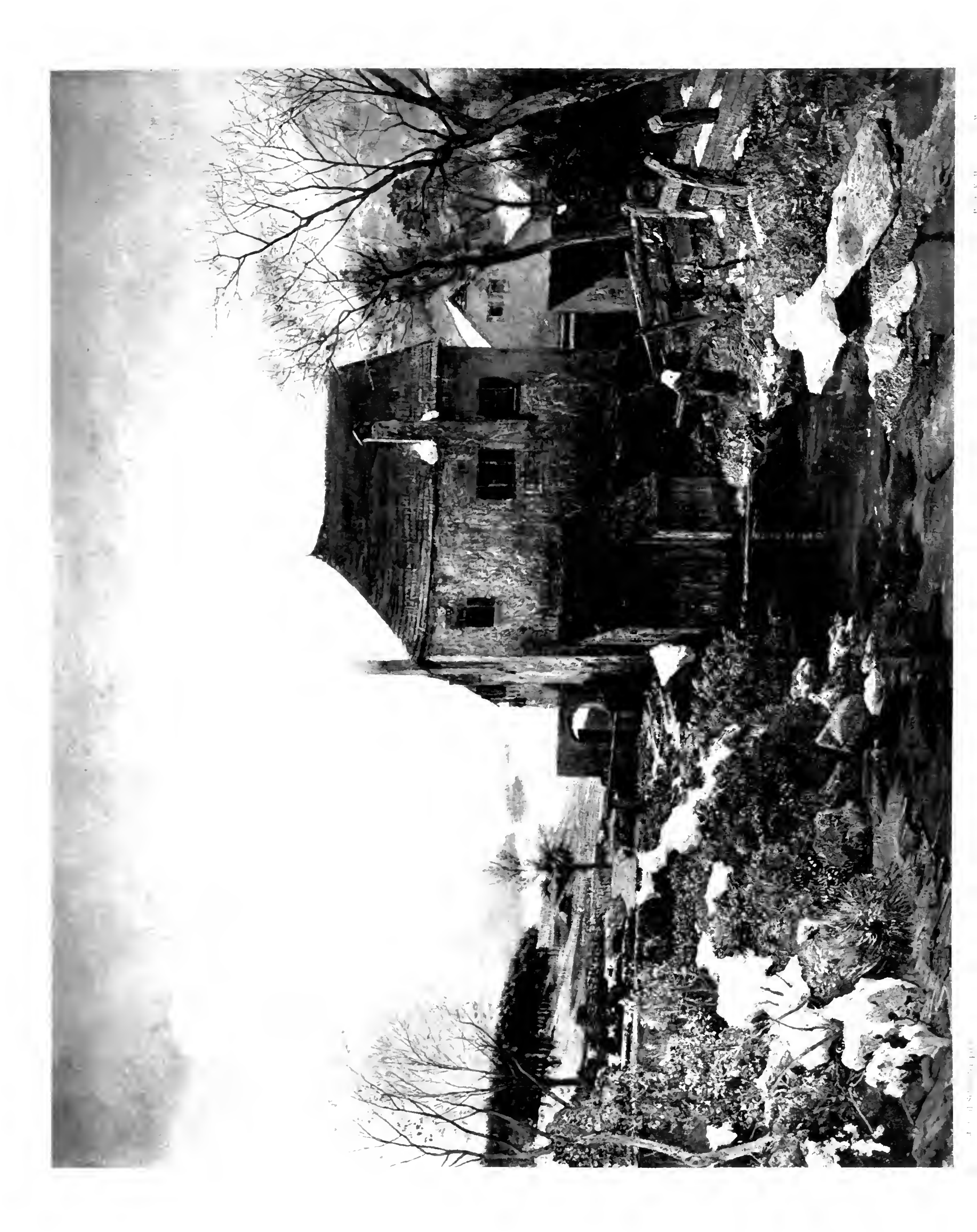
26. Februar. Ich habe ihn, den Reichel-Preis. Walch meldet mir es soeben. Ich bin furchtbar erregt hierdurch, 1500 Gulden, ich kann Schulden zahlen und gewinne einen Studiensommer.

28. Februar. Entsetzliches Gefühl. Ich sehe nicht! Das Gesicht empfängt keinen Eindruck. Es stellt sich nichts zum Bilde.

30. März. Ganz elend! Beinahe blöd! Erst nach Tisch Mensch geworden.

31. März. Man bot mir — zwei Gulden. Und kein Blitzstrahl fährt in dies Babel!!

1. April. Erstickungsanfall in der Nacht. Mühsam schleppe ich meinen Leichnam fort. Werde ich dies Jahr überleben?



2. April. Nicht sprechen können, nicht sprechen hören können, furchtbare Schmerzen!

4. April. Beruhigte meine Nerven, indem ich beim Nachhausegehen jeden mir nahen Gegenstand beim Namen nannte. Anna gebeten, alle Messer aus meiner Nähe zu entfernen.

6. April. Die Praktiker kehren wieder. Ich soll meine Art opfern, malen wie die Andern! Wie gerne gäbe ich die Malerei auf, wenn ich das könnte! Ich soll arbeiten, wie die Mittelmässigkeit, nicht höher streben, als diese, das rathen — Freunde!! — Ich soll schwindeln! — Nein!!»



J. Emil Schindler. Haslau an der Donau.

So masslos litt dieser Mensch unter dem peinlichsten Elend, so zerrieb ihn die Tagessorge im Kampf um's Dasein! Die Kunsthändler gelangten zu ausserordentlich billigen Preisen zu seinen Bildern, und an Schindler ging die Gelegenheit der direkten Einnahme vorüber.

Wohl Denen, die da geholfen haben! Wohl Denen, die für solche Hilfen die Schätze Schindler'scher Kunst ernteten.

Selbst dieser äusserste Zwang der Noth, an dem so viele Künstler zu Grunde gehen, jagte ihn nicht aus seiner Individualität hinaus, so weh es ihm that, so sehr es an Herz und Nerven zerrte, — nein, mit einem geklärten, künstlerischen Ideal ging er aus diesem aufreibenden Krieg hervor, mit gestärkter Selbsttreue, aber mit zerstörten Nerven. Im Jahre 1880 erkrankte Schindler an Diphteritis und Blutvergiftung und brauchte $1^1/_2$ Jahre zur Genesung, $1^1/_2$ Jahre warten zu müssen, für dieses Temperament — — — — Ein warmfühlender (vielleicht ein kunstsinniger oder ein scharfblickender?) Wiener Banquier, er wollte nie genannt sein — in jedem Falle sei er gelobt und beneidet, ermöglichte die Existenz der Schindler'schen Familie durch Vorausbe-

zahlung kaum angefangener oder neu geplanter Bilder. Er hat sein Kapital gut angelegt, es trägt ihm Zins und Zinseszins.

In diesen Kampfesjahren wurden die zwei Töchter Schindlers die Träger seiner neu erwachenden Lebensfreude und Hoffnung. Schindler liebte sie zärtlich und hingebend, begeistert sprach er von diesem Jugendglanz in Haus und Herz.

Nun tritt auch der feinfühligste der Wiener Kunsthändler auf den Plan, (vielleicht der einzige in Wien, dem die Kunst mehr ist als blos ein gutes Geschäftsobjekt), und verpflichtet sich Alles, was Schindler schafft, prompt zu übernehmen, ohne jeden Zwang für den Künstler selbst.

Mit der Genesung des Meisters, mit der zurückkehrenden Arbeitskraft kommt die langentbehrte Harmonie. In seinem Zuhause wird gearbeitet, gelacht, gesungen. Der Abend versammelt die Freunde, sympathisches Wesen gibt Zutritt, die Persönlichkeit gilt Alles.

Schindler war zum Lehrer geschaffen. Er konnte dem künstlerischen Impuls Worte leihen, er fand die so schwer entdeckbaren Benennungen für die Spiele des Lichtes, für die Erscheinungen der Luft, für die tausend Nuancen des Malerischen. Ein Kreis begeisterter Schüler schloss sich früh, schon in den siebziger Jahren an ihn an, unter ihnen die hochbegabte, frühverstorbene Marie Parmentier und die in München lebende Tina Blau.

Olga Wiesinger führte er, ihre Begabung erkennend, in zielbewusster Leitung fabelhaft rasch aus dem Nichts zu einem künstlerischen Range. Marie Egner, welche für sein Schauen in der Natur besonders befähigt war, dankt ihm die vornehme Erscheinung ihrer besten Arbeiten. Und Carl Moll, dessen Gemälde (jetzt im Besitz des Kaisers von Oesterreich), «die römische Ruine in Schönbrunn 1892» in der vorjährigen Münchener Ausstellung grosses gerechtes Aufsehen erregte, trat in den achtziger Jahren, in der Periode der Schindler'schen Wiedergeburt, als sein Schüler ein. In der Entwicklung eines inhaltsreichen, tiefen Verhältnisses ward Moll sein begeisterter Jünger, sein intimer Vertrauter, sein hingebender Freund. Mit wahrhaft rührendem Stolz zeigte Schindler Molls Bild und rühmte mit überzeugter Wärme dessen Schönheiten. Und mit vollständiger Selbstvergessenheit, mit dem Einsatz seiner Zeit und seiner Kraft vertritt heute Moll die Interessen des Geschiedenen, die ihm heilig sind.

Molls künstlerische Leistungen geben dem Schindler'schen Lehrberuf ein glänzendes Zeugnis. Seine Methode, war von der seltenen Sorte, — mancher Akademieprofessor soll von ihrer Existenz keine Ahnung haben, — welche die Eigenart des Anderen nicht unterdrückt, nicht knebelt, sondern ganz herauslockt, und sie in ihren Werdeprozessen mit gärtnerischem Geschick beschneidet, bindet, pflegt, ohne die Wurzel zu verletzen.

Was aber der junge Künstler zu der mitgebrachten Begabung hinzu zu lernen hat, das verlangte Schindler streng und gründlich. Das Wesen der Erscheinung mussten seine Schüler in allen Details und in mühsamer Selbstthätigkeit erforschen, — um dann der Freiheit der Kunstübung desto sicherer zu sein.

Schindler kehrte im Umgang mit seinen Schülern nie den Lehrer hervor, er docirte nie, war nie unnahbar, — er nahm aber auch nur solche Schüler an, deren Wesen und Gesinnung ihm sympathisch war. Diesen wurde er alsbald ein fürsorglicher Vater, ein leitender Freund. Sie Alle wussten, was er ihnen gab, hingen verehrend, aufschauend, und innig liebend an ihm. Er hatte die seltene Fähigkeit, mit Anderen zu fühlen, ihnen durch Eingehen und Verständnis das Herz zu öffnen, — eine Fähigkeit, welche nur Denen eigen ist, die weit über die Leiden des eigenen Ichs hinaus zu empfinden vermögen. Er verstand die Kämpfe einer jungen Künstlerseele, er verstand auch sie wieder über sich hinaus zu heben und der Kunst ihr religiöses Pathos, das «Himmelanstrebende» bei allem materiellen Studium zu lassen. Ewig bleibt es zu beklagen, dass Schindler an keiner Akademie wirkte, «Viele sind berufen, Wenige sind auserwählt.» Wenn er den einmal vorübergehend gehegten Plan, in München eine eigene Schule zu gründen, energisch ausgeführt hätte, welch einen Gewinn würde das heute bedeuten!

In den folgenden Jahren 1882, 83, 84 lebte Schindler alljährlich zu Gunsten seiner zurückeroberten Gesundheit in Goisern im Salzkammergut, immer mit seinen Nächsten, zu denen er Carl Moll vollgiltig zählte. Der dort nicht allzu malerischen Natur gewann er Landschaftsbilder erster Grösse ab, wie «Die Mühle im Echernthale bei Hallstadt», «Nach dem Gewitter», «Sägemühle im Oktober».

Zu seinen Mühlenbildern hat er einen anziehenden Text geschrieben, der seine Begeisterungsfähigkeit für

seine gewählten Lieblinge am besten übermittelt. So apostrophirt er, nach gedankenreichen Erörterungen über die Landschaftsmalerei, seine Mühlen:

«Mir kommt es unsäglich traurig, schwung- und glücklos vor, wenn der Mensch, der die heisse, sonnige Stadt fliehen kann, von der Natur Nichts verlangt, als ein paar Mal vier Wände und ein paar Pflanzen, die nur den Zweck haben, den auf staubigen Strassen vorüber Müssenden etwas zu ärgern, derselbe Mensch, der jedes Stückchen Ackerscholle unter Thränen küssen sollte. Für mich muss Alles in der Natur erzählen, und es erzählt auch Alles, nur die Villenreihe erzählt gar nichts mehr.

«Da nun diese Form der Architektur in allerkürzester Zeit die einzige Opposition sein wird, die wir noch finden werden, da das übersponnene Bauernhaus, die Mühle, die Schmiede in nicht allzu langer Zeit aufgehört haben werden zu existiren, so ist es nicht nur eine sehr leichte und dankbare, sondern auch eine sehr wichtige Aufgabe, diese poetischen Reste, so weit sie uns noch zur Verfügung stehen, treu nachgestaltet der Nachwelt zu überliefern.

«Beginnen wir mit der Mühle. Diese ist ein geistiges Rendezvous, wo Mensch und Künstler zusammentreffen müssen. Das volle Verständnis des Beschauers, sonst so traurig selten, hier ist es gewiss; denn selbst der von Sorgen gemarterte, in seinem Innern fast ertrunkene «Ich-Mensch,» der sonst wie augenlos in dem blühenden Garten «Eden» umhergeht, vor diesem singenden Hause bleibt er unbedingt stehen. So arm im Herzen ist Keiner, dass ihm dieses halb Gottes- und halb Menschengeschenk, diese sagenspendende, unermüdliche Wohlthäterin, die Uferschwalbe, das Vergissmeinnicht unter dem Menschenwerk gleichgültig sein könnte. Ich habe eine Unzahl Mühlen gesehen, die so übermoost, so grün umsponnen waren, dass es geradezu Schwierigkeiten machte nachzufühlen, was hier der Mensch und was die Natur geleistet hatte. Manchmal scheint sie wie eine Elfe am Bachesrand zu schlummern, manchmal nach Art der Libellen bachauf zu flattern. Sie kann aber auch überaus still werden und speziell Oesterreich birgt viele und mit die sympathischsten, wenn auch oft bis zur Fürstlichkeit gesteigerten Mühlenwerke; ob aber ein bischöfliches oder ein fürstliches Wappen über dem Thore prangt oder die Allmutter ihm einen Epheukranz um die Stirne geschlungen hat, herzlich und liebenswürdig sind sie immer. Vielleicht findet man, ich habe mich etwas zu lange bei dem süssen Rauschen des Mühlrads aufgehalten, man verzeihe es mir, ich habe dort und da selige Stunden verträumt, verschlafen, dieser Musik gelauscht, leider aber nur wenig davon gemalt.»

So belebte er Alles mit Herz und Sinn. Unablässig sehnte er sich nach eigenem Grund und Boden und von dem Besitze seiner Wahl verlangte er nichts weniger als die Darbietung der Gegensätze, die seine Anschauung liebte, — Ebene und Gebirg, und zwar beide in unmittelbarer Nähe. Im Jahre 1885 auf einer Recognoscirungsfahrt im Wiener Walde fand er zwischen Neulengbach und Tullu ein unbewohntes Schloss, einen massiven Steinbau mit Kupfer gedecktem Zwiebelthurme, dabei einen zwei Joch grossen malerisch verwilderten Garten. Das war zu pachten. Er erwarb sich das Recht, und die Zeit wahren Glücks für ihn begann. Die Malerei stand im Mittelpunkt. Die Bilder-Eindrücke strömten ihm nur so zu. Bald stand er mit den umwohnenden Bauern in gemüthlicher Beziehung, und auf sein Händeklatschen hielten sie in der Arbeit ein und standen willig Modell. Auf diese Weise sind sie auf den Gemälden Kartoffelernte, Pappelallee u. A. in die Unsterblichkeit gerettet. — In seinen Ruhestunden beschäftigte sich Schindler eingehend mit der Gärtnerei; aus dem Atelier ging er mit Spaten und Baumscheere an seine gärtnerischen Werke, legte sich einen Gemüsegarten an und wählte schon den Samen vom malerischen Gesichtspunkte aus. Mit jedem Jahre nahmen die Reize dieses Tuskulums zu, eine grosse Gastfreundschaft wurde geübt, der Sonntag galt allen Freunden als Besuchstag, und mit wahrhaft kindlicher Freude sah dieser Schlossherr Wagen für Wagen vorfahren. Heiterkeit und Herzlichkeit gaben dem Verkehr einen erquickenden Inhalt. Der Werktag gehörte dann wieder der Kunst, die Feierstunden dem Garten, der Familie, den heiteren Spielen, der Musik. — Im jüngsten Plankenberger Sommer zählte das Vorspielen der Chopinschen Etude (fis moll) zu seinem Abendsegen. — In diesen stillen Wochen vollendete er Meisterbilder, «einen Gemüsegarten», «eine Mühle im Nebel» mit Tauben als Staffage. Das Jahr 1887 führte ihn mit seiner Familie nach dem Süden. Ein siebenmonatlicher Aufenthalt in Dalmatien bringt eine Revolution in ihm hervor. Er malt Einiges «für die Leute», wie er zu sagen pflegte

für sich selbst dem jüngsten und stärksten Triebe folgend, dichtete und plante er an einer Cyklusidee: «Der verbannte Mönch.» In den Einzelbildern sollten alle geschauten Schönheiten der südlichen Natur, die Brandung, der glühende Sonnenuntergang, der weiche Mondschein, der tiefblaue Himmel, die Beleuchtungen im Siroccosturm geschildert werden und inmitten dieser Naturbilder die Gestalt des Mönches, der um der Liebe und des Friedens willen in den Tod gehen wollte. In München an einem Sonnentage setzte uns der Künstler seinen Plan auseinander. Seine Schilderung erinnerte in fast allen poetischen Momenten an zwei Dichtwerke Karl Stieler's, Eliland und Wernher von Tegrinsee. Beim Citat der Verse «Herr Wernher, Euer Herz ist wach, Und Euer Herz muss schlafen», horchte Schindler mit gespannter Erregung. Diese Probe reizte ihn und in der Folge las ich ihm die zwei genannten Stücke vor. Er war entzückt, ergriffen, und meinte, so Vieles gleiche derart seiner dichterischen Vorstellung, dass er fürchte, das Gefühl der Originalität sei ihm verloren gegangen. Schon damals empfand ich nicht allein die Aehnlichkeit der dichterischen Tonart zwischen Schindler und Stieler, sondern auch eine grosse Zahl ähnlicher Züge in den beiden Individualitäten. Stieler ein Maler, der Dichter wurde, — Schindler, ein Dichter, der Maler wurde. Beide leidenschaftlich die Natur liebend, mit ihr eng verwandt, von ihr Begeisterung und Trost empfangend, beide wissenschaftlich für die ganze Breite und Tiefe des Menschenlebens interessirt, beide von dem Verstand glänzend bedient, aber nicht dirigirt, Gemüthsmenschen im höchsten Sinne, daher auch Leidensträger, daher auch Psychologen, durch schmerzhafte Empirik in dem Besitze errungener Seelenkunde, — beide mit dem Mönche empfindend, welchen die Kirche gefangen hält und straft.


J. Emil Schindler Weiher in der Nähe des Plankenberger Schlosses.

Ihre Kirche war die Welt und die Zelle des Einzelrechts war ihrem Lebensreichthum viel zu eng. —

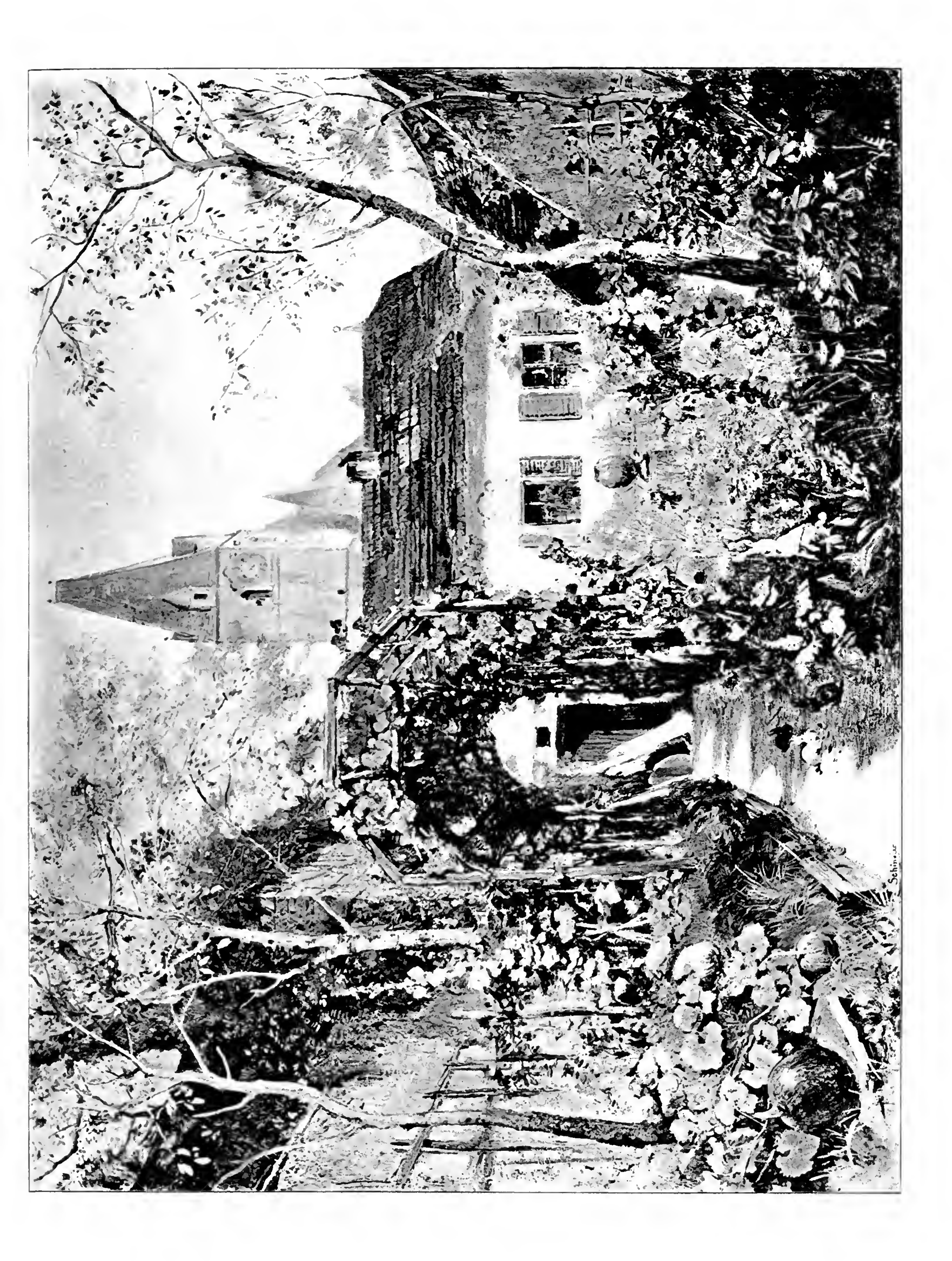
Von dem geplanten Cyklus Schindlers ist nur das eine grosse Bild, «Pax,» das in der Reproduktion dieses Heft schmückt, vollendet. Sein Schönheits- und Gefühlsinhalt bedarf keiner Interpretation, es steht für sich selber ein. Wenn sein Schöpfer wüsste, dass dieses Werk nach seiner ruhelosen Wanderung durch seine Seele und durch so viel Säle die Münchner goldene Medaille trägt, eine weitere Prämiirung aus der Hand des österreichischen Kaisers durch den Ankauf für die kaiserliche Gemäldegallerie erfuhr und nun im kunsthistorischen Museum seiner Stadt Wien eine Offenbarung seines Pax-Traumes und ein unsterbliches Zeugnis seines Ruhmes bildet!!

Während er damals auf den Mäcen wartet (die Mäcene schreiten meist sehr langsam), der den Cyklus seines Mönchgedichtes bestellen und ihm die so nothwendige Ruhe zur Ausführung geben würde, kehrt er zu der Ausarbeitung älterer Ideen zurück, denkt an die geplante Suite der zwölf Monate in den charakteristischen Stimmungen seiner österreichischen Heimath. Seine Schüler sollten in verbindenden Bildern die Flora dazu malen. Olga Wiesinger-Florian entwarf einstweilen alle zwölf Skizzen für die Blumenbilder unter Schindler's direkter Leitung.

Dazwischen drängt es ihn, den Immerbewegten, zur schriftlichen Aussprache seiner überquellenden Ideen. Jedes Briefcouvert bedeckte er mit Notizen und in der Stille traulicher Winterabende diktirt er seine Gedanken über Natur und Kunst!

Welche Gedanken!

Ohne jeden Ballast akademischer Breite, abgeklärte runde Erkenntnisse, Perlen aus dem stürmischen Meere der Erfahrung. Er muss sich weit hinaus gewagt haben



weit über die Grenzen des Durchschnittsterrains hinaus, um in die Tiefe zu tauchen, in jene Tiefe, in welcher die Gesetzchen und Mittelchen aus den Reflektirschulen verschwinden, und der Gedanke in seinem Urgehalt schlummert. Es ist schmerzlich zu beklagen, dass diese Hinterlassenschaft fragmentarisch geblieben ist.

Aus seinen ganz eigenartigen, wahrhaftigen Erkenntnisbüchern seien nur einige Grundgedanken aus dem Kapitel Menschenwerk, Plein-air und Gebirgslandschaft citirt: «Die absolute Landschaft wird am schwersten gemalt wie verstanden und der komische Bilderfreund, der auf der grösstbemalten Fläche nur das Staffagebäuerlein sieht, ist nur eine Karikatur der ganzen bildersehenden Menschheit, derem grössten Theile die absolute Natur gar nichts zu sagen hat, deren grösstes Interesse in dem riesigsten Vorgange ein weisser Punkt erregt. Die grösste Gefahr für den absoluten Landschafter liegt darin, dass er den Massstab für das Menschenwerk verliert und sein Repertoir, das er für sich aus der Natur herausgesehen hat, nicht mehr verständlich machen kann.

«Bei mangelnder Redaktion des Gesehenen wird seine Welt endlich so reich, das Stimmungsmaterial wächst derart an, dass auch hundert Menschenleben nicht genügen werden, einen ganz kleinen Fleck Erde zu bewältigen.

«Es handelt sich um das Herausfuhlen der weihevollen Momente. Jede Religion hat ihre Festtage und die Priester des Naturkultus müssen auch in einer Art von Ornat fungiren. Man muss in jedem Kunstwerke den Feiertag sehen, wie man ihn auch in der Natur erkennt. Die Feiertage sind nicht allzu häufig, aber die Natur hat sie und sie sind durch Illusionen, durch Ruhe, durch Wohlklang der Farbentöne herauszufühlen.»

Plein-air.

«Ein Gutes wird sich aus dieser Bewegung resultiren. Wir werden lernen a la prima malen. Der Begriff Luminist, man nennt an erster Stelle Rembrandt, hat mit der Sonnenmalerei Nichts gemein. Es liegt auch darin der hauptsächliche Unterschied zwischen der modernen und alten Kunst. Die grossen niederländischen Meister des Lichtes schufen sich diesen Begriff ganz selbständig und machten daraus eine Wissenschaft, die einen Generalbass und einen Kontrapunkt hatte und ihre festbegründete Mathematik, die aber mit der natürlichen Erscheinung wenig oder nichts zu thun hatte. Lediglich den Begriff Licht entnehmen sie der Natur, alles Andere thaten sie dazu. Der Grösste aller Plein-airisten (man wird ihm verzeihen, dass er schon war, ehe dieses Wort erfunden wurde), ich meine Meissonier, that und thut Nichts dergleichen. Er lässt die Natur, so meint man, ganz und gar unberührt.»

In einem darauffolgenden Vergleich mit Waldmüller und Pettenkofen begründete Schindler diese Behauptung klar und anschaulich.

In der Gebirgslandschaft schildert er geistvoll und witzig die Schwierigkeiten, dieselbe in ihren malerischsten Momenten zu malen. Er meint:

«Das zu porträtirende Gebirg wäre mit einer zu porträtirenden schönen Frau zu vergleichen, die man nur malen darf, wenn sie nicht zu Hause ist. Dies betrifft Alles die sogenannten schönen Tage. Wenn der Regen fällt und die silbertönigen Wolken über die nun tiefschwarzen Waldmassen hinziehen, wenn Felsen nass und glänzend werden, die Lokaltöne bis zur höchsten Kraft sich steigern, die Bergesriesen kaum mehr zu ahnen sind oder zu finsteren Giganten werden, wenn die Wasser sich trüben und wild und drohend ihr Bett



J. Emil Schindler. November.
Aus dem Cyklus der 12 Monate.

überschäumen, oder mit einem anderen Worte, wenn der Gebirgsmaler im Wirthshaus sitzt, dann kann das Gebirge sogar klassisch werden. Das vornehme Gebirgsbild hat weder ein Publikum noch hat es Künstler. Ruisdael, Everding, und in neuerer Zeit Andreas Achenbach haben derartige Stimmungen zu hoher Vollendung gebracht. Lesen sie diese Namen, so finden sie nachträglich sogar diese Stimmungen sehr reizend. Im Leben haben die Betreffenden während des Regens geflucht, geschlafen oder sind abgereist, je nach Massgabe ihrer vorhandenen Baarmittel.

Alle die im Nachlass vorgefundenen Manuskripte führen in ein besonders geartetes Geistesleben; nur ein kleines Zeugnis sind diese Proben, aus den Diktaten jenes Jahres.

Bald darauf, 1890, zieht Schindler mit den Seinen in das Salzkammergut an den Mondsee, nur zum Ausruhen. Er malt gar nicht, aber sein Geist arbeitet unter dem Hochdruck eines drängenden Ideenreichthums, er schreibt desto mehr! Seine Seele beschäftigt das Menschliche weit über das Malbare hinaus. Die Unterdrückten, die Leidenden, die Gekränkten, die Gefallenen, das ewig Menschliche, das ewig Weibliche in seiner Unzulänglichkeit beschaftigt ihn, es entsteht sein Drama «Anna».

Ibsen, der Agitator der gefühlsbelasteten Individualisten, Derer, die mit ihrer persönlichen Naturgewalt stehen und fallen, ob sie Nora oder Solness heissen, war sein grosser Anreger. Aber selbst er vermochte Schindlers Individualität, die sich auch in seinen Schriften ganz ausprägt, nicht zu beengen oder gar zu erdrücken.

In Sylt hoffte Schindler sein Drama endgiltig auszuarbeiten. Es schien ihm noch zu unreif in der Durchbildung, zu überfüllt mit allgemeinen Ideen über den Lebenskrieg der Menschen untereinander. Er hatte seinen Gedanken über die Lücken im Gesetz und im Recht, über die humane Pflichterweiterung für das Volk, über die Grenzen der Liebe, über die Grausamkeiten des Geschickes vollen Ausdruck gegeben. Diese Ideenbelastung drohte den dramatischen Gang der Handlung aufzuhalten, er wollte streichen, klären, vollenden.

. . . .

Aussprache, freie erschöpfende Aussprache war ein unbedingtes Bedurfnis seines Geistes; mit jedem Jahre wurde es lauter und dringender. Die Uebung schärfte seine Waffen. Die tollen Parteikonflikte auf dem Gebiete der Malerei reizten ihn zum Schleuderwerfen gegen den Goliath «Publikum».

In den Jahren 91 und 92 schreibt er Ausstellungsberichte in ein vielgelesenes Wiener Blatt. Das Pseudonym, unter dessen Maske er eine kühne, vorurtheilsfreie Kritik übte, interessirte auf das Höchste und wurde zum Tagesgespräch in den betreffenden Kreisen.

Auch davon seien einige Citate zu seiner Charakteristik aufgenommen.

«Im grossen Saale V finden wir das prächtigste, das süsseste, das plein-air-wahnsinnigste und das theuerste aller Bilder dieser Ausstellung. Das prächtigste ist Oswald Achenbach's «Colosseum.» Der unübertreffliche Klangzauber, die jauchzende Farbenlust, gepaart mit kühner Noblesse stellen dieses Bild in die erste Reihe und hoch über die beiden anderen desselben Meisters. Da stehen sie die Weisen des Abendlandes und schütteln die Köpfe und fragen, ob denn auch Alles ganz so und wahr ist? Wer frägt eine Symphonie darum? Ein Rausch, ein Sinnenwirken, ein hinreissendes Bild von Vergangenem, ohne Trauer um dieses. Was bekümmert es uns, im Angesicht dieses Bildes? Was soll es uns zu wissen, was im Innern des Hauses geschah; es wogt das neue Leben, es verglüht das goldene Abendlicht um die alten Mauern herum. Freuen wir uns mit.»

«Der grosse Rückschritt aber, den unsere Künstler in auffallendster Weise von Jahr zu Jahr machen, zeigt uns, dass es hoch an der Zeit wäre, das in der Kunst so wichtige, so einzig grosse: «Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!» endlich wieder einmal sagen zu lernen. Lernen wir von Reid singen wie uns der Schnabel gewachsen ist und glauben wir an uns, dann wird man auch an uns glauben. Was imponirt uns an der Kunst des Britten? Er sagt: «So mache ich's, so freut es mich, wir kümmern uns nicht um Euch Andern!» Wir aber in Oesterreich und Deutschland, verzerrt, vergiftet durch die Einschleppung von Krankheitskeimen, wie sie die Masseneinquartirung immer mit sich bringt, wir sagen: «So hat's Der oder Der gemacht, vielleicht bringen wir's auch so zuwege.»

Hochinteressant und — Sachkenner nennen sie klassisch, ist Schindlers Auseinandersetzung über den inzwischen zum Tages- und Parteienkampf ausgearteten Münchener Konflikt. Er schrieb am 28. März 1892:

«Ausserhalb unserer Grenzen kämpften in den Sommermonaten des vergangenen Jahres Berlin und München einen Kampf auf Leben und Tod. Man wollte weiter Nichts als sich gegenseitig erschlagen. Es wurde auch beiderseits Alles aufgeboten, selbst die künstlerischen Weiber, Kinder, Krüppel und Greise; ein Landsturm der schlimmsten Art, der verderblichsten, weil der verblüffendsten, die Masse musste es machen.»

«Die Berliner Ausstellung war nach einer Richtung hin die würdigere, sie hielt sich von Ausschreitungen ferne und war, was die Resultate anbelangt, vornehm. Die Münchner dagegen war die interessantere, leider aber hauptsächlich vom — kunstpathologischen Standpunkte aus betrachtet.»

«Es hat sich an der Isar eine Komödie abgespielt, nicht unähnlich jener, die uns Jules Verne in seiner «Geheimnissvollen Insel» schildert: ««Auf ein einsames, meerumrauschtes Stück Erde waren ein paar thatkräftige Menschen verschlagen worden und schufen sich in harter Arbeit ein Felsenhaus, welches sie eines Tages von — Affen besetzt fanden. Weg und Steg waren abgebrochen und die Vernichtung war unausweichlich. Da erschien unerwartet ein mit schier überirdischer Macht begabter Mann, rottete die Sippe aus und gab den Ansiedlern Haus und Ruhe wieder.» So wenig artig es klingen mag, uns gemahnte die letzte Münchener Jahresausstellung mit Allem, was vorher und nachher geschah, an die Geschichte Jules Vernes.»

«Der Pleinairismus der Deutschen ist nicht zu verwechseln mit dem der Franzosen. Diese sind durch eine Art Ideenarmuth zu mächtiger Entfaltung ihres angeborenen Geschmacks und durch diesen zu wechselnden Ausdrucksweisen gezwungen und zuletzt gelangten sie durch eine ganz gesunde, naturgemäse Reaktion gegen die übermässige und etwas kränkelnde Farbentiefe der Progonen zu einem Licht- und Wahrheitsfanatismus, der ein paar herrliche Blüthen trieb und von grösster Bedeutung für die Zukunft der Malerei werden wird. Das jedoch, was dem Wollen der neuen deutschen Schule zu Grunde liegt, ist nichts als fauler Nachahmungstrieb und ihre Priester thaten genau, wie die vierhändigen Helden Jules Vernes. Durch ein paar Abstimmungen erhielten sie das Recht zu schalten und zu walten, und die, die sich in der von Natur und Vergangenheit so stiefmütterlich bedachten Stadt ein Kunstemporium geschaffen, standen nun entsetzt vor den Trümmern ihres Glückes, vor der geschlossenen Pforte. Drinnen aber begann die lächerliche, hoffentlich einaktig bleibende Komödie der vorjährigen grossen Ausstellung. Es trat eine Aufnahmsjury zusammen, und verfuhr, ich will nicht sagen wie, das Wort ist zu abscheulich. Es trat die Preis-Jury zusammen, ihre Devise «Hoch der Wahnsinn!» wurde durch ihre Leistungen erhärtet, und fand sich eine Farce, die sie selbst nicht mehr verstanden, so wurde dieser die höchste — Ehrung. Alle Schönheit, alle Religiosität, kurz, alles Herkömmliche wurde in den Koth getreten, aber sie hatten die Stirne, allen Opponenten zuzurufen: ««Achtet die Ueberzeugung!»» Ja, wenn nur eine Spur davon vorhanden gewesen wäre! Auch der Irrthum ist achtbar. Aber hier war der Irrthum ein bewusster, und die Absicht, die gar zu klare und durchsichtige Absicht, sich einfach, ohne Streben, ohne jegliches Verdienst auf den Rücken der Besten empor zu schwingen, konnten Blindgeborene mit Händen greifen, nur das Publikum merkte nichts davon.

«Um das Unglück voll zu machen, bethörten sie auch einen ganzen Menschen, einen grossen Künstler, sie opferten sich ihren Besten: Fritz Uhdes Name ist für immer mit dieser Sache verknüpft und nie wird es ihm vergessen werden. Der geheimnissvolle Fremde aber — wo blieb er? Die Kunst Münchens hat einen sehr hohen Beschützer, der nicht will, dass sie an den Stufen seines Palastes eines Gnadenstrahles harrt. Er ist mit Leib und Seele Bewunderer der Göttin und Freund ihrer Priester. Auf ihn hoffte man, doch war er diesmal — zur allgemeinen Ueberraschung nur «constitutionelle Spitze» und liess der Bewegung ihren Lauf. Das gab grossen Jubel. Aber schon begannen die Zweifel an den Herzen Derer zu nagen, die sich in ihrem Hause doch — eingeschlossen fühlten. Sie wurden ängstlich und sagten sich, dass erstens: es vielleicht doch gewagt war zu zeigen, dass die deutsche Kunst ihrer Faktur in Frankreich, England, Holland, Spanien, Italien, Dänemark, ja, Gott weiss wo noch, eine Menge von Rivalen habe, denen sie nicht gewachsen sei; zweitens, dass es sich vielleicht doch strafen könnte, einem wenn auch sehr — gutmüthigen Publikum gar zu unmögliche Dinge anzuhängen; drittens, dass die Kunststadt München und was noch viel schrecklicher wäre, sie selbst darüber zu Grunde gehen könnten und würden und viertens und letztens, dass man auch mit Hilfe des weitesten Ge-

wissens mit Einem nie fertig werden könne, mit dem berechtigten Zweifel an sich selbst.

«Diese Stimmung benützte plötzlich ein Mann, auf den Niemand rechnete — Lenbach. Nun war sein Moment gekommen. Er rannte seine Lanze gegen den verführten Heiligen und Uhde war besiegt. Die Genossenschaft der Vernünftigen, Beleidigten und Zurückgesetzen vereinigte sich mit einem Theil der zu sich gekommenen Selbstbetrüger.

«So steht es heute; aber viele brave Menschen haben viele, viele böse Bilder davon getragen — — — —.»

So klar, scharf und von einem grossen Standpunkt aus, das Parteigetriebe überblickend, beurtheilte Schindler eine Bewegung, die unendlich viel Lärm um Nichts machte und auf die Dauer Niemandens Interesse erregt, der überzeugt ist, dass die Kunst nie eine Parteisache sein kann.

Bei diesem bewegten Geistesleben, bei diesem allseitigen und immer intensiven Betheiligtsein am Leben ist eine Erschütterung der körperlichen Widerstandskraft fast natürlich. Er leidet Jahre lang, mehr oder weniger, er zittert um seine Arbeitskraft, um seine Zukunft. Im Herbste 1891 geht er zu Pfarrer Kneipp Hilfe suchen — und findet sie. Die Kur oder der Glaube oder die Kur und der Glaube sollten ihm seine Kräfte wiedergeben. Er kehrt in demselben Jahre, kurz vor Weihnachten, gesund, vergnügt, seelenvergnügt zu den Seinen zurück. Mit erneuter Frische nimmt er das Malen wieder auf, und leistet in kurzen drei Monaten was Andere in drei Jahren nicht schaffen.

Und während er dazwischen immer wieder am «Pax» korrigirt, entstehen in dieser Renaissancezeit seiner Kraft ein sonniges Bild für eine Breslauer Dame, ein Dorfeingang und die Landstrasse mit den Pappeln. Er stellt 28 Bilder, — meist aus Privatbesitz — für eine Ausstellung im Wiener Künstlerhause zusammen. Engherzigkeit, vielleicht auch Missgunst versagten dieser Kollektion den genügenden Raum, und fast die Hälfte musste zurückbleiben. Aber die angenommene Zahl genügte in vollem Masse, um seinen Ruhm bei der Minorität, die ihn verstand, zu erneuen und zu mehren! Die früheste und die lauteste Anerkennung fand er stets von Seiten der Maler und in manchen Zeiten war der Beifall seiner Collegen die einzige Aufmunterung, die ihm zu Theil wurde. Das grosse Publikum, welches ein Jahr vorher den Schöpfer des «Pax» zwar nicht verstanden hatte, ihm aber als einem interessanten Sonderling neugierig, zum Theil scheu bewundernd näher trat, eroberte er sich nun durch seine Landstrasse mit einem Schlag. Sieg auf der ganzen Linie. Das «Schindler hoch!» griff um sich!

Er aber, — es war im Mai 92 — setzte sich in sein Kämmerlein, legte den Lorbeerkranz lächelnd ab, zog den Domino seines Pseudonyms an, fuhr sich seufzend über die feine Stirne, nahm die Feder und schrieb:

«E. J. Schindler bringt in einer stattlichen Reihe von Bildern, 16 an der Zahl, eigentlich nur eines, und in diesem kein Vollbild. Er lässt uns einen Blick thun in die Mechanik eines geistigen Uhrwerks, wir sehen Räder in Räder greifen, aber nicht mit beruhigender Regelmässigkeit, sondern hastend, überspringend, wir sehen die Zeiger nicht und wissen nicht, wohin sie zeigen sollen. Wir sehen ein nervöses Ringen auf viel zu ausgedehntem Gebiet, einen verzehrenden Ehrgeiz, viel zu gross für Einen, ein Streben, das genügen würde eine grosse Schule zu gründen, wenn Schindler sich selbst verstünde. Er ist wohl stets dieselbe Einheit, aber von Fall zu Fall ein Anderer, eine Seele in vielen Körpern, Anfang und Ende, Wollen und Weg, alles verschleiert, ungeklärt, ein stetes Suchen. Kein Handwerksgeschick, kein Typus, nicht einmal eine erkennbare Nationalität. Heute ist er Niederländer, morgen Franzose, dann wieder fanatischer Oesterreicher, oder aber er hört ganz auf Maler zu sein und benützt den Apparat des Malers nur um zu — dichten. Seine Sammlung von bemalten Leinwanden und Brettern sind kleine Ergebnisse grosser innerer Kämpfe und Leidenschaften, unter bitteren Thränen entstandene Scherze und mit Lächeln geborene Elegien. Von der jauchzenden Lust über die eigene Meisterschaft, die in seinen Augen keine sein kann, bis zu dem Zusammenbrechen unter der tödtlichen Wucht des unheilbergenden Glücks: Die Natur, das schönste und grausamste aller Weiber lieben zu müssen, — diese Welt von Glück und Elend, die ist's, die uns in seine Kreise bannt.»

— — — — — —

Diese eigenartige, schmerzliche, kräftige Selbstbeichte stimmt in dem einen Punkte nicht: seine Bilder wirkten klarer, einheitlicher, als er selbst, der einzige Kenner des kampfvollen Chaos, aus dem sie entstanden, fühlen konnte.



J. Emil Schindler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Mühle – Frühling

Den Frühling dieses Jahres verbrachte er in seinem geliebten Plankenberg. Dort, wo er an der Quelle seiner Modelle war, malte er die zweite Landstrasse, dann das poetische, zauberhafte Bild: «Nach dem Gewitter» und einen Bach mit einer Mühle im Mittelgrund.

Zu der internationalen Kunstausstellung in München entsandte er damals sieben Werke, vier davon waren in festen Händen, darunter die Pappelallee, welche beweist, was ein solcher Künstler in einer «unromantischen» Landschaft sehen und wiedergeben kann.

Welche Farben sein vorgezogenes Grau enthält, welche Formen, welche Lichter, welche Stimmungen aus diesem nichtstilisirten werktäglichen Stück Ebene zu holen sind. Ohne jede Künstelei, deutlich, wahr und gross giebt dieses Bild in seiner mächtigen Einfachheit ein salomonisches Urtheil für die Parteien der Farben und der Farblosigkeit aus.

J. Emil Schindler. An der Fischa in Fischamend in Nieder-Oesterreich.

Wer so grau malen kann, der hat eben die Leuchtkraft, die auch dem Grau Leben, Licht, Eindrucksfähigkeit giebt. Ueber die mannigfaltigsten Reize der Landstrasse als malerischen Vorwurf hat Schindler eine Reihe von Aufzeichnungen voll merkwürdiger, ganz ursprünglicher Beobachtungen hinterlassen.

Wie verschieden — und ganz ebenso stark ist das Bild «Nach dem Frühlingssturm». Welche warme, harmonische Färbung! Wie lau sind diese Lüfte! wie weich ist diese Stimmung! wie viel Wehmuth weckt dieser alte, ewig neue Zauber auf! wie eigenartig verbinden sich die Gegensätze unter diesem Himmel, das Kruzifix mit dem Gekreuzigten, das grosse Zeichen des allgegenwärtigen Menschenleids, die junge liebliche Mädchengestalt, eine menschgewordene Frühlingsblüthe, die in dieser Ruhe nach dem Sturm das seiner Stütze beraubte Bäumchen versorgt. Auge und Herz werden durch diese Darstellung auf einen Schlag gefangen genommen. Das ist eines von jenen Gemälden, um deren Erschaffung man den Künstler beneidet, um derentwillen man ihn liebt.

Die Reproduktionen dieses Heftes geben typische Beiträge zur Charakteristik der Schindler'schen Künstlerschaft: Sein «Pfarrgarten», seine «Mühle», sein «Waldinneres», sein «Küchengarten aus Plankenberg», den er s. Z. als Dankeszeichen für eine warme Aufnahme in der Münchner Künstler-Genossenschaft dem dortigen Kunstverein schenkte, jedes der Bilder zeigt reizvolle Seiten seiner Künstlerschaft.

Erschöpfend ist die Künstlerschaft Schindlers nicht darzustellen, auch dann nicht, wenn man alle Werke zu einer Ausstellung vereinte.

Ungehobene, ungemalte Schätze lagen noch in seinen Plänen.

In München reizte ihn die Biegung der Strasse vom botanischen Garten zum Glas-Palast zum Malen, überall sah er Schönheiten, überall unentdeckte Bilder! Als er auf der verhängnissvollen Reise nach Sylt den Hamburger Hafen besichtigte, steigerte sich das Entzücken über all die gesehenen Schönheiten der Linien und Lichter bis zur hochgradigen Aufregung. Malen wollte er auch das, nur malen! Von seiner Gesundheit allein wusste er sich abhängig, für alles Uebrige wollte er selber sorgen. Er fühlte sich im Vollbesitz einer trag- und leistungsfähigen Geistes- und Schaffenskraft, er wollte nur zu viel!

Was wohl so häufig die grossen, vielversprechenden Talente in ihrer Produktionsfähigkeit unterbricht? Was ihnen einmal Besessenes plötzlich nimmt? und oft nie wiedergibt? Was sie in den Mannesjahren, die das Beste und Reifste bringen sollen, zu ihren eigenen Nachahmern

macht? Vergangene und gegenwärtige Maler in Menge veranlassen diese Fragen. Wer sich die Mühe nimmt, den Ursachen chronisch magerer Jahrzehnte, welche einigen fetten Jahren zu folgen pflegen, nachzuforschen, wird diese sehr oft in dem einseitig entwickelten Geisteszustand der betreffenden Künstler finden. Sie trieben meistens Raubbau auf ihrem jungen Grund. Sie vergassen, dass der Wechsel der geistigen Saat eine Gesundheitsbedingung für den schöpferischen Boden ist, dass eine wache Antheilnahme am grossen Leben, weit über die Grenzen dessen hinaus, was in's Skizzenbuch geht, den Maler nur stärkt, seine Eigenart nährt, hebt, gefühls-, gedanken- und bilderreich macht. Die allgemeine Sphäre des Geisteslebens übt einen unberechenbaren Einfluss auf die künstlerische Produktion aus. Die ganze, so interessante, inhaltsüberreiche Entwickelung Schindlers beweist diese Behauptung.

Als junger Maler, als alle Lyrik seines Jünglingherzens im Blühen war, fand sein dichterischer Geschmack an dem Waldfräulein Gefallen, da hörte er die Naturschilderungen, die ihm zu Bildern wurden, so ging er auf lyrischen Pfaden in die Kompositionsschule. Er begann die Illustrationen, wodurch sein Lehrer, A. Zimmermann, wie er zu der festeren Ueberzeugung seines kompositorischen Talents kamen. Zeichnen musste er lernen, und mit mehr Eifer als Geduld suchte er über diese Seite, diese wichtige Seite seiner Kunst Herr zu werden.

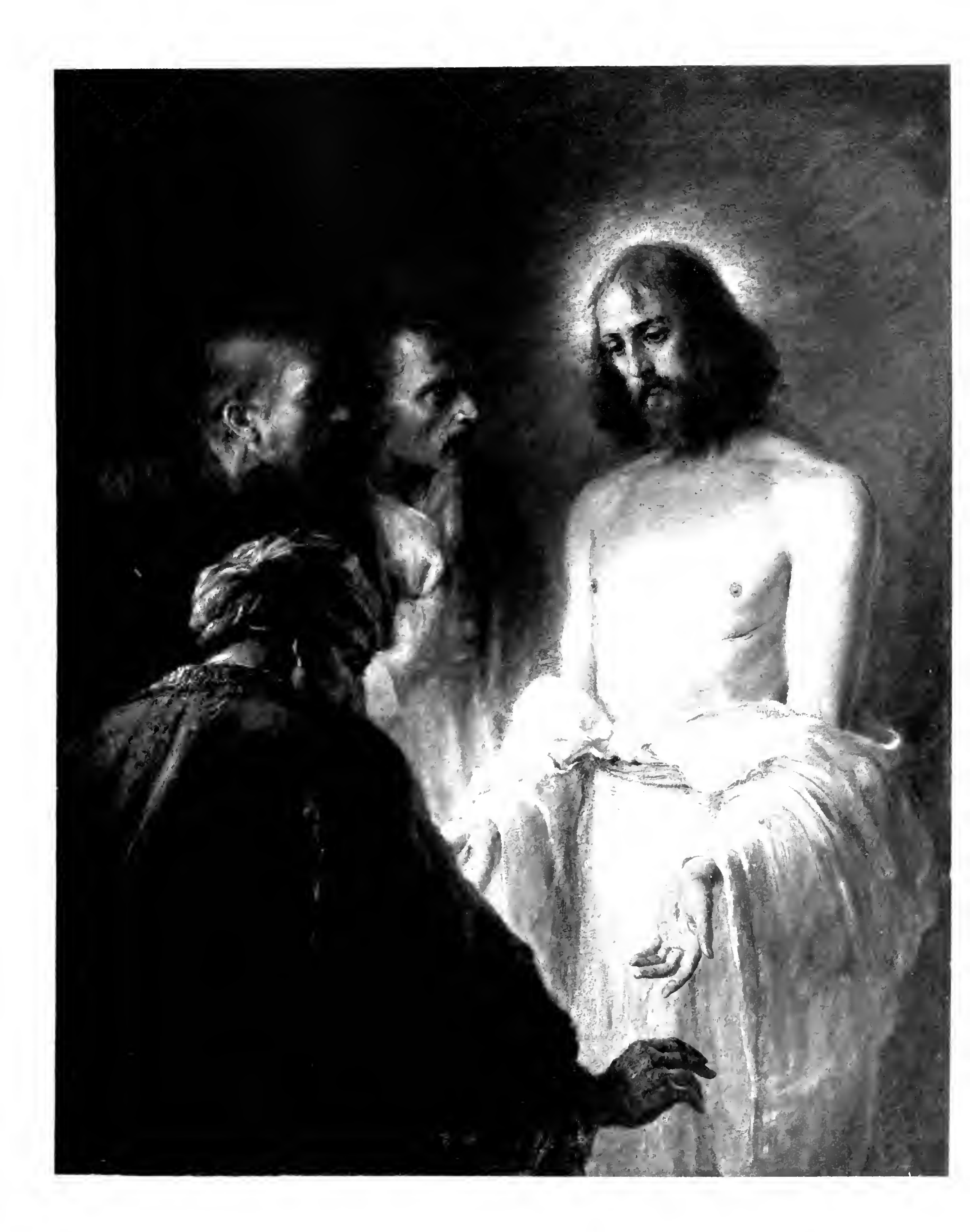
Mit der Farbe aber, dem Ungreifbaren, dem Unmessbaren, mit diesem fatamorganahaften unendlichen Heer von Lichtern, das von Minute zu Minute wechselnd auftritt, mit der Farbe kämpfte er, um in seiner Sprache zu reden, — wie mit einem schönen, geliebten, spröden Weib. Er wollte sich von ihr unterjochen lassen, er wollte sie malen, wie sie sich gab, er fand im Zusammenhang an ihr Alles schön, aber freiwillig wollte er sich ergeben, und erst dann, wenn er sie geknechtet, beherrscht und den Beweis errungen hätte: «wenn ich wollte, ich könnte Dein Herr sein und malen wie ich wollte. Aber ich will Dir dienen, denn Du bist in Deiner Natürlichkeit so schön!»

In diesem Sinne machte er seinen Eroberungszug «nach der Farbe,» in stillen Tagen im Wiener Walde, in stillen Tagen und Nächten im Prater, auf sonnigen heissen Wegen in Lacroma, — um treu zurückzukehren, freiwillig den Schönheiten seiner Wahl ergeben: dem dunklen Waldgrund, dem eng umzäumten Pfarr- und Dorfgarten mit seinen altmodischen Blumen, dem Ackerlande in Plankenberg. Auf welche Wege ihn auch andere Gegenden und andere Maler lockten, zu ihnen kehrte er «heim.» Aus allen seinen Bildern klingt der Rhythmus eines Liedes. Der Klang der Musik beschwichtigte seinen Geist und wenn es um ihn her in Tönen rauschte, griff er oft zu Bleistift und Papier. Der Dichter und der Musiker in ihm waren seine vollgiltigen Mit-Maler. Diese Dreieinigkeit, — sie sei gelobt! — kommt in seinen echten Bildern immer wieder zum Ausdruck, diesem Vollklang verdanken sie den unwiderstehlichen Zauber. Sie sind dichterisch, rhythmisch, malerisch, sie lassen alles Handwerk vergessen, man muss sie empfinden, unmittelbar empfinden, wie die Naturschönheit selbst.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn ich von Schindler spreche, verzweifle ich an dem Beginnen, ein ganz treffendes Bild von ihm zu geben. Er war Maler, Musiker, Dichter, Psycholog, ein Meisterschüler des Lebens, aus dem ein Lebenskünstler, folglich ein Philosoph geworden wäre, wenn ihm das Schicksal Zeit zur Entwicklung gelassen hätte, — einer von den Seltenen, für die man mindestens um den Doppeltermin von 70 Jahren beten sollte, damit sie ihre Gaben zu Gunsten der Menschheit ausreifen lassen könnten, einer von den Märtyrern, die schon einen guten Theil ihrer jungen Zeit verbrauchen, um sich aus ihrer eigenen babylonischen Verwirrung auf den Weg in die Welt zu retten. Und auf diesem Weg begegnet ihnen eben, da sie thatenfroh ihr Lebenswerk beginnen wollen, der Lindwurm Mammon, für den der St. Georg noch nicht gekommen ist, quält, beherrscht, martert sie, zerrüttet ihre Nerven, bricht ihren Muth, zerstört ihre Poesie, und Schindler drohte er sogar zu verschlingen. Er lernte nicht rechnen. Als die Breslauer Kunstfreundin ein Bild bestellte und nach einem, wie sie hervorhebt, rührend bescheidenen Eingehen seinerseits auf ihre Wünsche und Ansichten nach dem ungefähren Preise frug, meldete er denselben endlich in «Pfennigen» ausgedrückt. Durch diesen Zug hatte er es nie auch nur annähernd zu den Preissteigerungen der heutigen Mode-Matadoren gebracht, die schon durch die fünfstelligen Zahlen dem Publikum einen Werthbegriff suggeriren. Sein Ruhm war längst über seine Preise hinausgewachsen, und er hatte die Nutzanwendung nie verstanden!





Seine Lebensansprüche waren die eines genussfrohen Menschenfreundes und die eines nach allen Richtungen hin verfeinerten Aesthetikers. Gütiges, fürstliches Geben war ihm, wenn es sich auch um seine letzten Gulden handelte, Bedürfnis, auserlesene Genüsse zählten zu seinen Stimmungsfaktoren, und Johann Orth, mit dem ihn bis zu dessen freiwilliger Weltentsagung die allerherzlichste Freundschaft verband, nannte ihn nicht umsonst «den Blaublütigsten» unter ihnen.

Bei aller Menschenliebe, die ihn tief in die sozialistischen Ideen unserer Zeit führte, war Schindler in seinem persönlichen Umgang wählerisch. Aeusserliche Faktoren, Stellung und Namen, imponirten ihm nicht, er durchfühlte den Menschen an sich. Er war kein Streber. Als Mitarbeiter an dem kronprinzlichen Werke «Oesterreich in Wort und Bild», verhielt er sich im Umgang mit dem hohen Redakteur sehr reservirt. Eine letzte direkte Einladung des Kronprinzen Rudolf zu persönlicher Aussprache lautete auf ein Datum, das der dritte Tag nach dessen tragischem Ende wurde.


J. Emil Schindler. Vorfrühling.

Von der österreichischen Kaiserin sprach Schindler mit enthusiastischer Wärme, erzählte Beweise ihrer grosszügigen, humanen Denkungsart und schätzte sie als eine der geistvollsten und bedeutendsten Erscheinungen unserer Zeit.

Schindler hatte ein ausgeprägtes Gefühl für Persönlichkeiten. Wo er eine solche nach seinem Geschmacke fand, opferte er der entfremdenden Förmlichkeit keine fünf Minuten, er verlangte und gab sofort Vertrauen. Und was gab er damit! Eine ganze neue Welt! In seinem ereignissvollen Leben hatte er Alles genau gesehen, Freund und Feind, genau. Er nannte mit lebenerweckender Wärme Alles, was ihn gefreut hatte, die Todten, die Lebenden, die Unsterblichen, — Sophokles, Shakespeare, Dickens, Reuter, Ibsen, — er kannte die Geistes-Grossen und wusste, was sie sagten!

Und wie sprach er von seinen Nächsten! von seinem Weib, seinen Kindern, seinen Schülern, seinen Lieblings-Kollegen. Er zählte zu den sehr Vereinzelten, die thatsächlich zu dem Ankauf eines Gemäldes eines anderen Künstlers auf Kosten der eigenen Verkaufsaussicht entschieden zuriethen und sogar die Besorgung des Auftrags übernahmen.

Mit welcher spontanen Herzlichkeit nannte er immer wieder seinen Jünger, Carl Moll, und die grossen, frohen Hoffnungen, die er auf dessen künstlerische Zukunft setzte. Moll war es, der mit unermüdlicher begeisterter Hingabe die Ausstellung des Schindler'schen Nachlasses in so umfassender und würdiger Weise ermöglichte. Er war es, der durch sie dem Publikum, unter dem Schindler gedarbt und gelitten hatte, in jedem Bilde wiederholte, was es an ihm besessen und nur theilweise und sehr langsam erkannt hatte.

Er ist es auch, der den inhaltsreichen Nachlass seines Meisters mit pietätvoller Hand ordnet. In diesen werthvollen Blättern findet sich bei der Besprechung der von Schindler laut bewunderten Franzosen, Corot, Daubigny, Dupré und Rousseau, ein Passus über Letzteren, der ausnehmend interessirt und ergreift. Gibt er doch Kenntnis von der feinen, eindringenden Art des Mitgefühls Schindlers, das seinen edelsten Theil aus eigenen Erfahrungsschmerzen gewonnen hat. Er sagt von seinem im tiefsten Sinne des Worts «Kollegen!»

«Der ursprünglichen Anlage nach sowie auch nach seinem Wollen ist Th. Rousseau der Grösste. Und ihm blieb Elend, Sorge, ja der Hunger nicht erspart. Er unterlag; bei so herabgestimmten, zu Tode geschleiften Nerven vollzieht sich der Prozess unmerksam, dann aber mit Riesenschritten. Wir sehen klar, dass sich Rousseau dem boshaften Drucke, der von mehr oder weniger talentlosen Leuten auf ihn ausgeübt wurde, mit einer Kraft wiedersetzte, die viel weiter ging als es sich mit

der feinsten aller künstlerischen Individualitaten vertrug. Wir wissen auch heute, dass es nicht reines Unverständnis war, sondern dass sich ein guter Theil unverfälschter Angst vor dieser höchst bedeutenden Individualitat ihr entgegenstemmte. Wie diese feindselige Haltung entstanden, können wir uns heute nur durch die besagte Angst erklaren. Rousseau ist derjenige der modernen Maler, der alle guten Eigenschaften aller grossen Künstler aller Perioden in sich zusammenfasste. Der Mensch Rousseau aber war nach den Berichten aller Jener, die so glucklich waren mit ihm leben zu dürfen, in einem ungewohnlichen Grade sympathisch.

«Wenn wir uns die Frage aufwerfen wollen, ob es ihm heute besser gegangen wäre, so können wir sie nur dahin beantworten: Um vieles nicht. Er predigte eine neue Lehre, die auch in unseren Tagen zum grössten Theil nur missverstanden wird. Er konnte sie nicht mehr in's Reine schreiben und ihn zu verstehen bleibt einer anderen Zeit überlassen.»

«Kein Zweifel, dass der Tag kommen wird, aber er ist noch nicht da. Es muss viel gearbeitet werden, viel ehrlich gewollt, dann wird Rousseau wohl den Anfang zum Allerhöchsten in der Kunst bedeuten. Er umfasste das Naturreich, so weit es seine Armuth erlaubte es zu sehen, wie Keiner vor ihm. Er schuf sich auf einem ganz kleinen Fleck Erde eine Welt so unfassbar gross, so reich, dass sich Gott selbst wundern würde. Auch er steht unter den Achenbachs, aber so, wie ein gelahmter Gott unter ein paar kräftigen Menschen steht.»

«Was an diesem Falle menschlich schön ist und zugleich trostlich fur uns, ist das: Unglück, Schmach und Elend konnten einen wirklichen Götterfunken nicht vernichten, er leuchtet fort!»

Und dieser Schlusssatz, mit dem Schindler lebend einen Leidensgenossen «unsterblich» nannte, er gilt auch von ihm selbst! —

Eine Reihe von schmerzerfullten, bewunderungsreichen Nekrologen und Besprechungen liegen vor mir. Jeder beklagt den Verlust des Menschen fur die Menschen, die ihm nahe zu stehen das Glück hatten, Jeder beklagt die Welt um den Verlust dieses individuellen grossen Kunstlers.

Der Verkauf seiner nachgelassenen Bilder war befriedigend und setzt wenigstens in verspäteter Gerechtigkeit die Menschen, welche mit ihm im Kriege gelitten haben in bescheidene Sorglosigkeit. Jedem, der ein Blatt von seiner Hand heimtrug, ist ein Schatz von Poesie zum Eigenthum geworden, wie ein Wiener Kritiker sagt: «eine schönheitstrunkene Blüthe der Wahrheit.» Viel zu wenige Schindler'sche Werke sind der Allgemeinheit zugänglich, um den Einfluss auszuüben, zu welchem ihnen die Kraft innewohnt. Sind sie doch im Stande in dem sinnlosen Kampf der Modernen um die rechte Kunst, die Macht der schönen Wahrheit zu beweisen. Schindler war ein Machthaber allerersten Ranges, ein Unsterblicher!

Ein Schindler-Museum hätte er verdient — und es wäre dem Staat oder dem Mäcen, der es gegründet hätte, zum Denkmal geworden. Auf diesem Wege wäre Schindler durch seine Schöpfungen ein lebendig wirkender Lehrer geblieben. — So aber verstecken sich seine feinsten Bilder in den Salons, meist unerreichbar für Die, welche im Sturm und Drang ihrer aufstrebenden Künstlerschaft nach Rath und Hilfe, nach reinen, grossen, klärenden Eindrücken suchen.

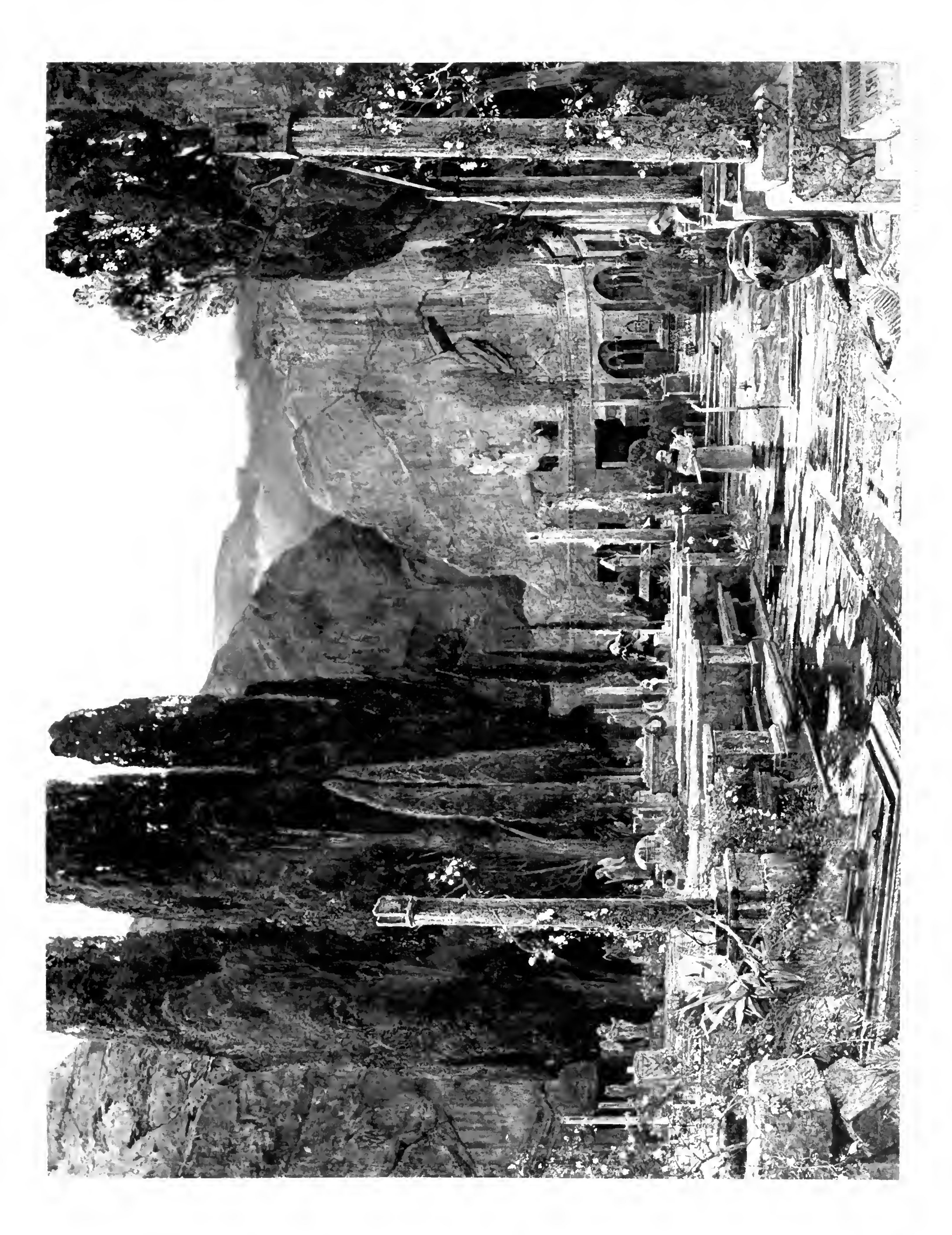
Ein solches Museum würde dem Schindler'schen Geiste die Auferstehung bedeuten.

Die Stadt Wien bietet ihrem Maler ein Ehrengrab. Edmund Helmer, dessen Büste des Meisters in der Nachlass-Ausstellung allgemeine Befriedigung hervorrief, soll es mit einem Denkmal schmücken, mit einem Denkmal im poetischen Sinne des Geschiedenen. Auf einem Sarkophage soll er im träumerischen Halbschlummer liegen, um ihn her Blumen und Vögel und auf dem Kopfkissen, seinem Ohre nah, ein singendes Vögelchen, ein Bote aus seiner vielgeliebten Waldesstille, dessen Gesang er zu lauschen scheint. Es singe ihm Trosteslieder, verkünde ihm seine Siege, das endliche Verstandensein, und aus der Welt seiner Freunde trage es dem Unvergesslichen die Worte zu:

Nein, Du gehst nicht! — und soll umfassen
Dich auch die schwarze Erde dort,
Wir sind lebendig! — und wir lassen
Dich nicht aus uns'rem Leben fort.

— — — — — — —

Schindler lachte zustimmend wenn man ihn im Gefuhl, welches Feuer aus seinem Wesen strömte, einen «brennenden» Menschen nannte. Sein eigenartiges begeistertes Verhältnis zur Natur und Kunst entstand aus seiner Wärme und diese trug er in seine Werke über. Sie strahlen das Empfangene zurück und aus ihnen leuchtet seinem Andenken das ewige Licht.



Das Wasser in der Landschaftsmalerei.

Von

M. HAUSHOFER.

Zwei Dritttheile der Erdoberfläche sind Wasser. Das umfluthet die Erdfeste, dass sie, obgleich sie den Ocean trägt, auf ihm zu schwimmen scheint. Es umfluthet sie mit seinen gehobenen Wogen; es steigt in schleierhaften Dünsten empor, umballt als Wolke den Berg, lässt sich im grünen Pflanzenkleide der Erdrinde nieder, rieselt durch unsichtbare Gebirgsspalten, um als murmelnder Quell hervorzubrechen, als Bach schäumend in's Thal zu stürzen und endlich als Strom grau und mächtig wieder zum Ocean sich hinunterzuwälzen. Es umarmt die Welt mit Millionen Armen, umkleidet sie mit Schleiern und Nebeln, durchfliesst sie in Rinnsalen, die bald schmal sind wie die Adern im Menschenauge, bald breit wie Länder. Es singt in allen Tönen, die der Natur gegeben sind: bald leis klingend wie die einzelnen Tropfen in einer Felshöhle, die von Stalaktiten niederfallen; bald mit jenem grauenhaften Donner, den die Brandung ausstösst, wenn sie das Land verschlingen will.

Es arbeitet ununterbrochen am Verderb der Welt und an ihrer Erneuerung. O, das Wasser, das Wasser! Einst umgab es als siedender Dunst den gluthheissen Erdball; hernach legte es viele Jahrtausende lang um ihn seine Niederschläge, eine Rinde über die andere, bis es endlich jene Werke vollbringen konnte, an welchen es heute noch thätig ist. Und was wird es noch schaffen und noch zerstören im weiteren Verlauf der Zeiten? Wird es ungestört vollbringen, was es begonnen hat? Wird es die Gebirge zernagen und die Länder zerwaschen, und Alles, was jetzt noch fest ist, hinunterführen in sein grosses feuchtes Bett, bis die Erdoberfläche nichts mehr ist, als ein ungeheurer Sumpf mit Milliarden sandiger Inseln?

Es ist ein Werk für Zeiträume, die so gross sind, dass unser Gedanke scheu wird vor ihnen. Diese Zeiträume sind nicht die Ewigkeit; aber sie grenzen nahe daran.

Und das Element, das dieses vollbringen soll — wie stellt es uns sich dar? Zwischen den Fingern zerrinnt's, obgleich es Inseln verschlingt; in Tropfen versprüht es, obgleich es Berge zerfasert; als funkelnder Punkt schaukelt es sich auf dem Grashalme — und heult anderwärts um die Säume zitternder Länder!

Diese gewaltigen Kontraste und unzählige Verbindungsglieder zwischen ihnen sind's, welche an die Naturanschauung des Menschen heranfliessen und ihr Bilder von unendlicher Mannigfaltigkeit, von allen Abstufungen des Weichen und Milden bis zum Gigantischen und Grauenhaften, vorführen.

Seit es eine Landschaftsmalerei gibt, hat sie sich auch liebend mit den Erscheinungsformen des Wassers beschäftigt, mit den Wassern der See und des Festlandes, der Ebene und des Hochgebirgs. Sie liess im Wasser nicht blos Himmel und Bäume und Häuser spiegeln, sondern auch die wechselnde künstlerische Anschauung des Menschen.

Indem die Landschaftsmalerei ein Ausdruck des Natursinns des Kulturmenschen ist, gibt sie uns gewisse Aufklärungen über das Verhältnis des Menschen zur Natur. Und wenn wir die Aenderungen im landschaftlichen Verständnis und Geschmack verfolgen, werden wir gewahr, dass das Natur-Empfinden des Kultur-

menschen gewisse schwer erklärbare Wandlungen durchlebt, Wandlungen, welche die verschiedenen Bestandtheile der Landschaft ungleichmässig ergreifen.

Es ist wohl der Mühe werth, zu verfolgen, wie insbesondere das Wasser in der Landschaft unser künstlerisches Empfinden berührt, wie unter den verschiedenen Erscheinungen, welche das Wasser uns darbietet, bald die eine bald die andere die Hauptrolle spielt und dem gesammten Landschaftsbilde, in welchem sie auftritt, ein besonderes Gepräge verleiht.

Das Wasser ist neben der Luft der wichtigste Träger der landschaftlichen Stimmung; wichtiger in dieser Hinsicht, als die Bildungen der festen Erdrinde und als die ganze Pflanzenwelt, welche diese Erdrinde überkleidet. Denn das Wasser ist vor Allem im Stande, die in der Luft liegende Stimmung zu verdoppeln, indem es dieselbe im Spiegelbilde nochmals zeigt. Es verdoppelt aus seiner Tiefe heraus die Wirkung des hellen Sommerhimmels, die Melancholie des Abendämmers, das unheimliche Dunkel brütender Wetterschwüle, den Elfenzauber silberner Mondstrahlen, und all' jene zahllosen Nuancen der Stimmung, die in der Landschaft liegen können.

Das Wasser ist aber auch im Stande, die durch die Luft gegebene Landschaftsstimmung schwächer oder stärker zu modifiziren — je nachdem dies in der Absicht des Künstlers liegt. Wo die Luft glühenden Sonnenbrand athmet, vermag das Wasser uns, wenn es als metallner Spiegel darunter liegt, diese Gluth stärker fühlen zu lassen; es vermag aber auch uns mit einem kühlenden Windhauch zu erfrischen. Wo die Luft lichtlose Trauer über die Landschaft senkt, vermag das Wasser wenigstens ein paar verlorene Lichtfunken in das Gesammtbild zu bringen; es kann die Gesammtstimmung nicht blos mildern oder steigern und verschärfen; auch durch Gegensätze räthselhaft machen und vertiefen.

Greifen wir, vom Zufall geführt, ein Landschaftsbild heraus, auf welchem der grösste Theil der Bildfläche vom Wasser bedeckt ist. Es ist ein Figuren- und Landschaftsbild von K. Raupp: ein Stück Chiemsee mit dem Kloster Frauenwörth. Im Vordergrunde gleitet ein Bretternachen durch die spiegelklare Fluth, von einer Nonne gesteuert, mit Schulkindern angefüllt. Die fromme Steuermannin trachtet eben mit Hilfe ihrer kleinen Ruderknechte das gastliche Ufer zu erreichen, ehe das Unwetter, das schon über den verschleierten Bergen seine Blitze zucken lässt, hereinbrechen kann.

Ein Blick auf dieses Bild gibt uns eine Reihe von Lehren bezüglich der Bedeutung des Wassers in der Landschaft. Das Wasser nimmt hier zwei Dritttheile der Bildfläche ein; und doch wirkt es nicht vordringlich. Das Auge haftet nicht auf ihm, sondern auf der gewitterdunklen Luft, auf dem kleinen Stückchen Land und auf dem Schiff mit den Kindern. Der Künstler hat es also völlig in seiner Gewalt, was er aus dem Wasser in seiner Landschaft machen will: «Hauptsache oder Beiwerk, Mittelpunkt oder Rahmen». Er kann eine Tragödie oder eine Idylle daraus machen, ein Lied oder ein architektonisches Gebild. Hier ist das Wasser nur die glatte Fahrbahn, auf der selbst Kinderhände ein gebrechliches Fahrzeug zu bewältigen vermögen. Ein freundliches Element, das, wenn es gewaltthätig würde, diese Gewalt nicht von sich selbst hat, sondern nur von dem Sturme, der es aufpeitschen kann.

Trachten wir aber einmal, die verschiedenen Erscheinungen, die das Wasser im Landschaftsbilde zeigt, in eine gewisse Ordnung zu bringen.

Eine Gruppe dieser Erscheinungen bietet das Element in seiner Ruhe.

Was wir am ruhigen Wasser beobachten und was die Landschaftsmalerei wiederzugeben hat, ist die Farbe, die Spiegelung und der Grund der Gewässer, soweit er dem Blicke zugänglich ist.

Farbe zeigen uns die Gewässer, die als landschaftliche Elemente erscheinen, fast alle, mit Ausnahme der seichtesten Tümpel. Wir sind gewohnt, als Typus dieser Farbe das Blau des Meeres anzunehmen. Und wo sich die Farbe eines Gewässers von der Farbe des Meeres entfernt, fragen wir uns nach der Ursache. Aber das gilt blos für Augen, welche das Meer kennen. Der Binnenländer, welcher in seinem Leben nie ein anderes Gewässer gesehen hat, als einen braungrünen Weiher oder einen lehmfarbenen Fluss, wird natürlich diese Farben für die typischen Farben der Gewässer halten, falls er nicht durch landschaftliche Darstellungen belehrt ist, dass diese Farben blos Trübung sind.

Wo der Landschaftmaler eine Portraitlandschaft geben will, verlangen wir natürlich von ihm auch, dass er uns die Lokalfarbe des Gewässers getreu wiedergibt. Die Stimmungslandschaft dagegen wählt sich jene Localfarbe des Wassers, deren sie für ihren Zweck bedarf.

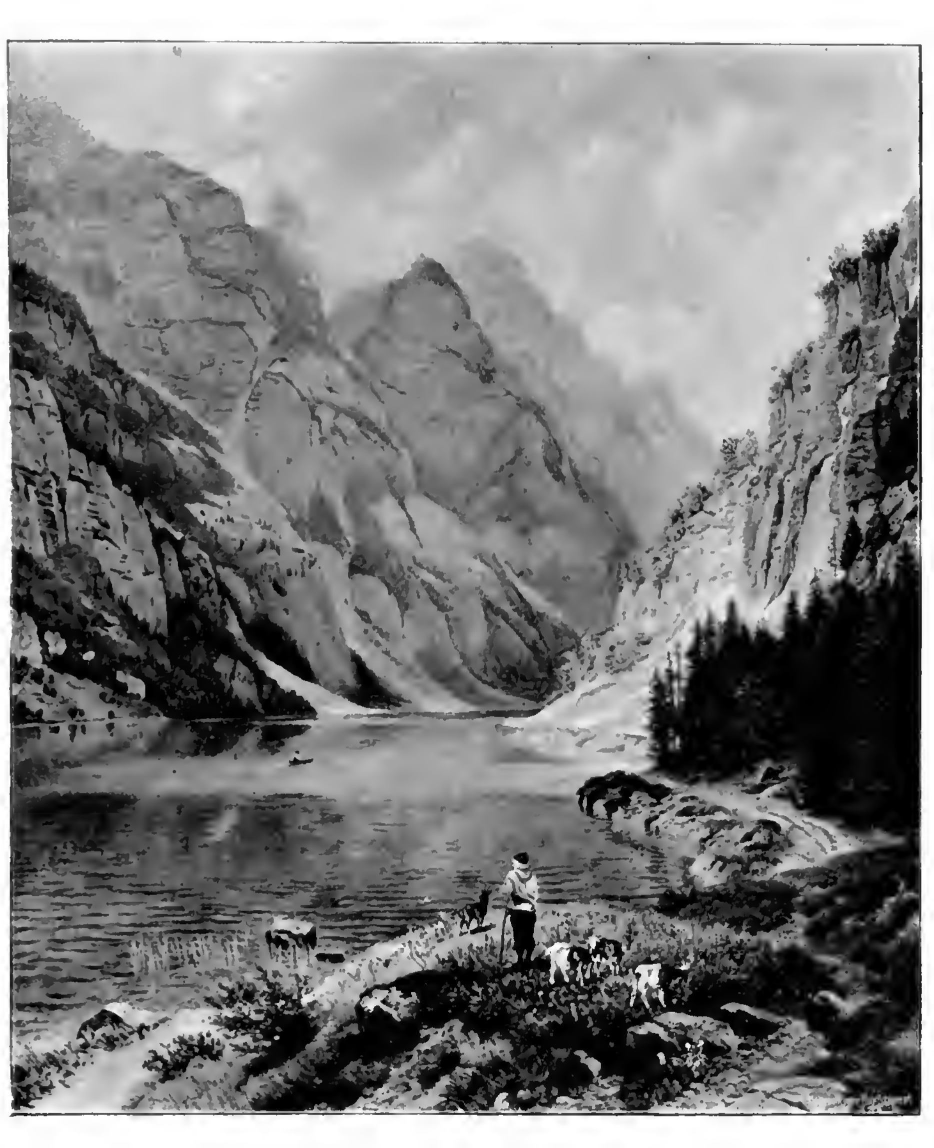
In die Fläche des ruhigen Wassers aber theilt sich die Lokalfarbe des Wassers mit den Farben jener Erscheinungen, welche von der Fläche gespiegelt werden. Als drittes kommt bei seichten Gewässern auch noch die Farbe des unter der Fläche befindlichen Grundes hinzu. In der Geschichte der Landschaftsmalerei erscheint das ruhige Wasser viel früher, als das bewegte.

Das erklärt sich leicht aus den ungleich einfacheren Mitteln, welche zur Darstellung einer ruhigen Fläche ausreichen.

Man begnügte sich Anfangs, das Meer in einer respektablen Entfernung darzustellen, wozu ein einfacher blauer Strich ausreichte. Die Ufer vermied man, weil es dafür an Naturstudien fehlte.

So sehen wir bei den ältesten Italienern wie den Niederländern das Wasser zuerst als Objekt der landschaftlichen Schilderung auftreten; und es bedurfte damals auch keines grösseren Aufwandes, da ja die Landschaft nicht selbständig wirkte, sondern blos als bescheidener Hintergrund figürlicher Darstellung.

Die Spiegelung studierten die alten Niederländer zuerst; und wir finden sie schon in hoher Vollkommenheit zum Ausdrucke gebracht zu einer Zeit, als man in der Darstellung des bewegten Wassers noch sehr unbehülflich war. So einfach die Spiegelung einer vollkommen ruhigen Fläche als künstlerisches Problem erscheint, so schwierig ist die Spiegelung eines bewegten Gewässers, wegen der gekrümmten Flächen, durch welche sie geschaffen wird.



J. G. Steffan. Am Klönthalersee.

Das unbewegte Meer bietet wohl den Eindruck einer klassischen Ruhe. Aber noch ruhiger wirken die Hochgebirgssee'n, weil ihre krystallenen Spiegel zugleich einen Gegensatz bilden zum stürmischen Wogen der Felswände, die in wilder Zerklüftung über dem Wasser sich aufthürmen. Hier ist das Wasser der ruhende Theil des Landschaftbildes, wenn auch kleine Wellchen in ihm zittern.

Und in dieser so bescheidenen Ruhe ist es der anmuthige menschenfreundliche Theil des Ganzen, welches ohne den Seespiegel einfach einen grausigen, unzugänglichen Felsenkessel zeigen würde.

Darin liegt der Reiz, welchen jene, unzählige Male gemalten Alpensee-landschaften immer wieder auf das grosse Publikum ausüben: der Königsee und der Obersee, der Gosau- und Vierwaldstättersee und wie sie alle heissen mögen. In diesen Bergsee-Bildern erscheint das Wasser fast immer in der gleichen Eigenschaft: die magische, geheimnissvolle, dunkle, träumende Tiefe gegenüber den lichtumflossenen, starren, energischen Höhen. Der Künstler kann eine wesentlich ändernde Stimmung in solche Bilder nicht hineinzaubern, weil sie ihre gleiche Stimmung felsumschlossen in sich tragen seit jener Zeit, in welcher die Erdrevolutionen sie entstehen liessen.



Hans Dahl. Frische Brise.

Vom bewegten Wasser wurden Bäche und Wasserfälle viel früher und vollkommener bemeistert, als die Wogen der See. Wir können schon auf Bildern Ruysdael's schäumende Bäche und Flüsse mit vollster Befriedigung betrachten, während die Darstellung eines sturmbewegten Meeres in grandioser Naturwahrheit sich nicht eher findet, als bei den Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts. Der bewegten See gegenüber blieb die Landschaftsmalerei der älteren Meister immer etwas hülflos. Die Wellen zeigen sich da mehr wie das Gebrodel eines kochenden Wassertopfes, als wie eine natürliche Erscheinung; sie sind sämmtlich zu kurz und zu steil, überstürzen sich mit unerhörtem Eifer und wirken dadurch mehr possirlich als grossartig. Man kann wohl sagen, dass die wilde Woge eigentlich das letzte Problem war, das der Kunst des Landschafters sich völlig unterwarf. Das begreift sich leicht, wenn man bedenkt, welche mannigfachen physikalischen Erscheinungen dabei nicht bloss aufgefasst, sondern verstanden und künstlerisch erklärt werden müssen, obgleich sie in rastlosem Zuge vorüberrauschen. Jeder einzelne Wellenberg hat ja seine Lokalfarbe, welche an der Basis am tiefsten erscheint und gegen den Kamm der Welle zu an krystallener Durchsichtigkeit gewinnt; diese Lokalfarbe wird überspielt vom Spiegelbilde des Himmels; sie wird umrahmt von dem überstürzenden Schaumkamm und durchkreuzt von kleineren Schaumbildungen an den Abhängen des Wellenbergs. Diese Schaumbildungen sind Kinder des Augenblicks; aber doch hat jede ihr physikalisches Gesetz, das sie entstehen liess, ihren Weg, den sie nehmen muss, ihre malerische Wirkung, die erfasst werden soll.

Die Schwierigkeiten müssen sich natürlich steigern, wo die Welle als Brandung an's Ufer schlägt. Denn da begegnet sie auch noch ihrer rücklaufenden Vorgängerin; da muss sie unter Umständen auch noch Uferfelsen spiegeln und den Ufergrund durchblicken lassen.

Die Lokalfarbe der Meereswelle ist eine andere, je nachdem wir sie auf hoher See, in der Nähe einer Klippenküste oder in der Nähe von Sanddünen sehen. Wer einen Blick auf das beigegebene Bild von Hans Dahl wirft, wird, auch ohne eine Farbe zu sehen, sofort auf den Gedanken kommen, dass hier ein farbensprühendes Meer vor uns liegt, von frischem nordischen Windhauch zum Wellentanz aufgerührt, glitzernd und krystallen. Es



B. Kn[illegible] fec. pinx

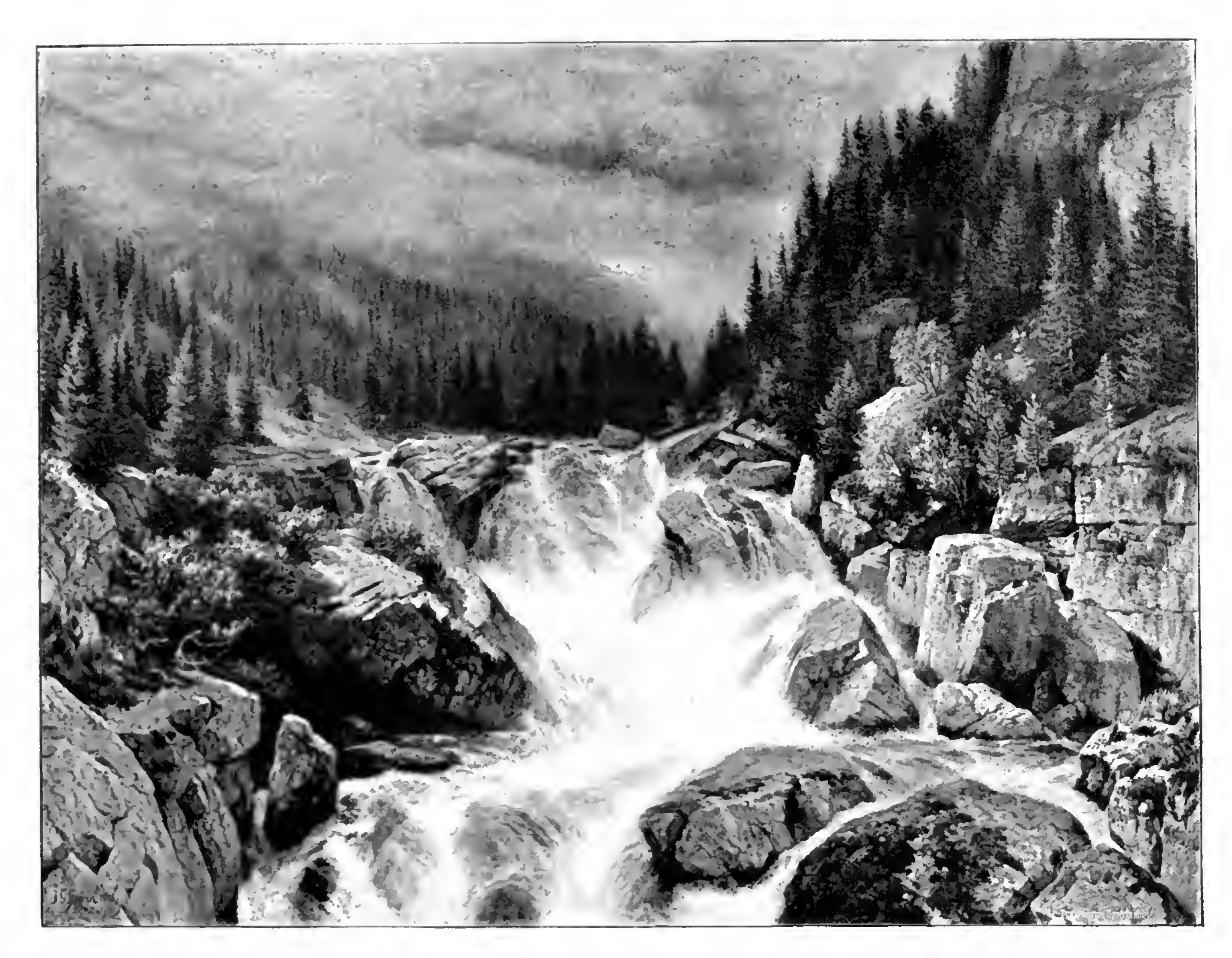
Phot. F. Hanfstaengl München

Meeresidylle

liegt ein Sonnenglast darauf wie auf dem jugendlichen Gesichte des Fischermädchens, das sich am schaukelnden Gang des Bootes erfreut.

Betrachten wir dagegen die «Küstenlandschaft» von A. Achenbach. Auch hier eine nordische Küste; auch hier ein Meer, dessen Wogengang noch nicht so stürmisch ist, dass die kleinen Fischerboote darauf ernsthaft gefährdet wären. Aber es liegt doch schon ein gewisser dräuender Zug in diesen Wellen; sie sind nicht mehr so krystallen; sie sagen uns, dass sie mehr könnten, als bloss spielen; man fühlt, wie die Bootwände zittern und ächzen, wenn eine dieser Wellen zerstäubend an sie prallt. Und doch ist hier wie auf dem Bilde von Dahl noch lange kein Sturm.

Auch das fliessende und stürzende Wasser gehorcht bestimmten Gesetzen; und der Künstler würde die Erscheinung eines Flusses oder Wasserfalles nicht wiedergeben können, wenn ihm diese Gesetze fremd wären. Aber sie sind einfacher, als jene der windbewegten Welle. Wasserstürze, so bewegt sie auch aussehen, gewinnen bei längerer Betrachtung eine gewisse plastische Ruhe, welche ihre Wiedergebung schliesslich recht einfach erscheinen lässt. Die stürzende Wassermenge nämlich, so lang sie im Fallen begriffen ist, folgt mit all' ihren Tropfentheilchen so bestimmten Fallgesetzen, dass sie fast bewegungslos erscheint. Wo sie auf Widerstände trifft, auf Felsen oder aufstehendes Wasser, zerstäubt sie; und wenn auch dieses Schaumgewölk in seinen Formen beständig wechselt, ist es dafür in seiner Farbe um so einfacher und gleichförmiger. Weit schwieriger ist eigentlich das Studium der fliessenden Welle, wo auch wieder Lokalfarbe, Spiegelung und jene leichten



J. G. Steffan. Gebirgswasserfall.

Schaumbildungen, die durch die Begegnung und Durchkreuzung der Wellen entstehen, eine zusammengesetzte und zugleich bewegliche Erscheinung darbieten.

Ein schöner Hochgebirgs-Wasserfall von J. G. Steffan möge zur Veranschaulichung dienen. Was sich hier über das Trümmerwerk des Thales herabwälzt, ist kein blosser Bach; es ist eine jener mächtigen Achen, die das Schmelzwasser vieler Gletscher in sich aufgenommen haben, um es dem Inn, dem Rhein oder der Rhône zuzuführen. Wer diesen Wassersturz betrachtet, muss sich sagen, dass hier bei aller scheinbaren Regellosigkeit doch Gesetz und Regel herrscht. Diese Wassermassen haben ihre Felsengassen, in die sie gewiesen sind, wo sie zwischen moosigen Blöcken sich hindurchzwängen müssen, zu Staub zersprüht, in Faden zertheilt, dann wieder in grünlichen Massen sich ansammelnd und weiter sich wälzend, über unsichtbare und doch erkennbare Hindernisse hinweg, immer den Fallgesetzen gehorchend. Der beherrschende Eindruck, den das Wasser hier hervorbringt, ist der Eindruck des rastlosen, ewigen Drängens nach der Tiefe zu. Das Wasser erscheint hier als die unendliche Bewegung der Natur; aber man denkt nicht daran, dass dieser Bewegung, die hier die Massen unaufhörlich nach abwärts reisst, andere gleich starke Kräfte gegenüberstehen, die alle diese stürzenden Wasser wieder in die Höhe heben müssen, damit aus den Höhen ewiger Vorrath nach den Tiefen zu sich wälzen kann. Hier sieht man bloss das «Hinunter», nicht das «Hinauf».

Der künstlerische Blick beachtet neben dem lebendigen Wasser auch seine Thätigkeit: die Schöpfungen und Zerstörungen des Wassers. Es ist ja eine Eigenschaft der fliessenden Tropfen, dass sie unablässig an der Erdveste hinspülen, reiben und nagen. Sie waschen den Felsen glatt und glänzend; sie unterspülen ihre Ufer; sie lassen die aufgelösten Theile der Erdrinde mitschwimmen in die Tiefe. Die Ufer sind immer ein Werk des Wassers und zeigen, welchen Charakter das Wasser hat: ob es gütig und freundlich mit seinen Ufern spielt oder wild und verheerend. Jedem Steine, der am Ufer liegt, sieht man es an, ob er häufiger oder seltener oder niemals vom Wasser ganz überspült wird. Die Ufer gehören zum Wasser. Sie sind sein Werk und seine Gegner zugleich; seine Umrahmung und sein Widerspiel.

An grossen Strömen und an der See ist das Ufer genöthigt, mit dem Wasser einen beständigen Existenzkampf zu führen. Dabei ist das Wasser der angreifende Theil, das Land im Vertheidigungszustande. Die völlige Niederlage der Erdveste in diesem Kampfe, die Sintflut, hat oft genug Künstlern von Gottes Gnaden zum Vorwurfe gedient. Die Fortsetzung dieses vieltausendjährigen Kampfes hat unter den deutschen Landschaftmalern vor Allen der Meisterblick A. Achenbach's erfasst. Es ist ein Grundzug seiner Seelandschaften, dass so häufig auf ihnen die wilde Woge als das gefrässige Ungeheuer erscheint, welches, wenn es nicht wirklich verschlingt, doch die Zähne so fletscht, dass man seine Gefrässigkeit ahnt und fürchtet. Er lässt uns sehen, wie die Dämme und Molen fluthüberschäumt in die brüllende See hinaus trotzen, wie die gierigen Wasserzungen mit ihren weissen Schaumspitzen in die Gassen der Seestädte hereinlecken, und über die Dämme springen bis auf die Dächer zitternder und ächzender Hütten. Dabei zeigt er eine besondere Vorliebe für die bewegliche Kammlinie der Welle, für jene schlangenartigen Schwingungen, welche die stürzenden Schaumkronen beschreiben.

Wasser ohne alles Ufer sehen wir nicht gerne, weil nur das Ufer unseren erdwohnenden Gedanken Halt und Heimathgefühl verleiht, und weil das uferlose Wasser stets einen sintfluthlichen Eindruck macht. Trotzdem ist es einer Reihe von Marinemalern gelungen, auch das uferlose Meer zum Gegenstande vollendeter Meisterwerke zu machen. Dann ist es entweder der Gegensatz von Luft und Wasser, der uns fesselt, oder das meisterhafte Studium der Welle, oder das in der Wasserwüste kämpfende oder in ihr vergehende Menschenwerk: das Schiff. Das Schiff bei hoffnungsfroher Ausfahrt oder bei siegesfreudiger Heimkehr; das Schiff in der Ruhe und in der brüllenden Todesgefahr; liebkosend gewiegt von der rauschenden Welle oder zerschmettert und verschlungen von ihr.

Lang ehe es eine Landschaftmalerei gab, die es vermochte, die Schönheit und Schrecklichkeit der Wasserwelt wiederzugeben, konnte die Poesie uralter Völkermythen schon die Eindrücke des Wassers auf das menschliche Gemüth und auf das Schönheitsgefühl des Menschen spiegeln, in jener Welt von wundersamen Lebewesen, mit welchen sie die Gewässer der Erde bevölkert. Diese Welt von Wassergeistern ist nicht bloss der märchenlustigen Menschenseele entsprungen, sondern wirklich den Wassern, aus deren Bildern und rauschenden klingenden Tönen sie zuerst in die Volksseele sich hinüber-



A. Achenbach. Ostende.

stahl, um dann immer mehr zu anmuthvollem Kunstwerk sich auszugestalten.

Darum hat jedes Gewässer seine eigenartigen Lebewesen aus dem Reiche der Geister und Ungeheuer. Unübertroffen aber sind hierin jene Meerestheile, deren zephyrne Wellen an die Küsten und Inseln der hellenischen Länder schlagen. Da tummelt sich jene sonnenleuchtende tropfensprühende Welt von Najaden, Tritonen, Sirenen, Nymphen und Nereiden, jene Fischmenschgebilde und Schaumgeister, die bald grimmig und schreckhaft, bald süss und bethörend, immer aber voll von Anmuth und rastlosem feuchtem Leben sind. Wie anders sind diesen lichtdurchtränkten Gestalten gegenüber jene düstren und grauenvollen Phantasien, die an den Ufern der nordischen Meere erwuchsen: die finstre Seegöttin Ran, die hinter öden Klippeninseln lauernden Kraken, das Todtenschiff Naglfar und die weltumringelnde Midgartschlange!

In unübertroffener Meisterschaft hat bekanntlich Böcklin die Mythengebilde der See benützt, um sie mit dem Landschaftsbilde zu einem harmonischen Ganzen zu einen. Er darf seine Wellen mit solchen Erscheinungen beleben; denn seine Auffassung des Wassers im Landschaftsbilde gibt ja vor Allem das fremde, unendliche Meergeheimnis, die grenzenlose Oede, die unbezähmbare Freiheit der rollenden Woge. Nach ihm haben noch Andre mit Glück diese Mythen, die ewigjung sind seit der Odyssee, wieder körperlich gemacht. Wir führen auch eines dieser neueren Seemärchen vor: eine Strandscene von Knüpfer. Das ist das Aegeische Meer mit seinen lichten Wogen, seinen balsamischen Lüften und seinem Sonnenglanz! Aus der sanft spielenden Brandung ist ein fischschwänziges Meermädchen getaucht, um mit einer Muschel voll Korallen ein paar junge Faune an sich zu locken, die noch eine berechtigte Scheu hegen, ob sie sich mit einer derartigen Gespielin einlassen dürfen. In den affenhaften Gebärden der Faunbübchen spricht sich das ganze Misstrauen der Landratte aus, gegenüber der feuchtschimmernden Lockung, welche die See hier in den knirschenden Sand gespielt hat.

Sie wissen sehr wohl, dass mit den glatten Kindern der Fluth keine dauernde Freundschaft sein kann, dass dieses liebreizende Gebild sich selber und den Gespielen mit einem Schlage des Fischschweifs zurückschnellen kann in die rollende klatschende Fluth.

Aber nicht blos die See ist das Heim von Götter- und Geister-Gestalten; auch in den kleineren Binnenwassern wohnen dieselben. Man glaubt ja langst nicht mehr an diese Mythen; aber man sieht sie nicht ungerne von Zeit zu Zeit. Und wo man sie nicht sieht, liebt man ihr Wesen doch wenigstens zu ahnen; man liebt es, wenn einem der Künstler zu verstehen gibt: Spürt Ihr's, dass in den Tiefen meiner Wasser etwas lebt, dass in ihren Wirbeln und Strudeln ein Naturgeheimnis platschert und rauscht?

So zeigt er uns einen heimlichen, waldumfangenen Felsenkessel. Durch das Blattergrün spielen die Sonnenstrahlen herein; ein krystallklarer Waldbach sprudelt über das Gestein herab und bildet einen durchsichtigen Tümpel.



F. Possart. Unbelauscht.

Und in diesem so entzückenden Felsenbade steht eine weisse nackte Frauengestalt und freut sich hier der Wellchen, die um ihre Füsse gaukeln. Man weiss nicht, ist's ein Irdisches oder ist es die Nymphe dieses waldverlorenen Wassers, die hier der Waldeinsamkeit ihre reine Schönheit zeigt.

Märchenzauber und liebliche Naturwahrheit gehen hier völlig ineinander über.

Das ist noch lange nicht Alles, war uns das Wasser im Landschaftsbilde bieten kann.



A. Andersen-Lundby. Winterlandschaft

Aber wir wollen nur eines noch herausgreifen: Das im Winterfrost erstarrte Wasser, das Wasser als Baumaterial, aus welchem die Natur so hübsche krystallne Wunder schafft, Bauwerke, welche Felsen zermalmen und Brückenpfeiler stürzen können und welche doch im Sonnenstrahl hinschmelzen müssen.

Eis allein wirkt erkältend, erstarrend nicht blos in der Natur, auch im Bilde. Weit interes-

santer wird es für den Blick und für den Gedanken, wenn es mit seiner krystallenen Starrheit in Gegensatz tritt zu einem andren Faktor landschaftlichen Eindrucks; entweder zu lebendigem Wasser oder zur Pflanzenwelt.

Die Pracht eines zerklüfteten Gletschers wird doppelt schön, wenn im Vordergrunde des Landschaftsbildes, durch welches er herabsteigt, noch Krummholz und moosüberwachsene Felsblöcke mit ihren warmen Farben sichtbar sind; eine Schneelandschaft des Flachlandes gewinnt durch dunkles Nadelholz, der gefrorne Strom oder Wasserfall durch dunkle fliessende Wasserwellen.

Einen sprechenden Beleg hiefür mag eine «Gebirgsschlucht» von Andersen-Lundby bieten. Seine ganze Eispracht hat der tiefe Winter über dieses Bild ausgestreut; schwere Schneelast liegt auf den Alpenfichten und überkleidet die Kanten der Felsen; schimmernde gefrorne Kaskaden hangen vom Rande der Schlucht in deren dämmernde Tiefe.

Aber in dieser Tiefe drunten fluthet zwischen Schnee und Eis ein schmales Band von tiefgrünem Wasser, als käme es aus wärmeren Erdschlünden hervor, um mit leisem Murmeln und Gurgeln von einem Frühling zu raunen, zu welchem die Schöpfung aus ihrer Todesstarre wieder erwachen muss.





UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS

VON

FRED. WALTHER.

THEODOR ROCHOLL.

Seltsam genug, dass einer unserer besten deutschen Soldatenmaler der Neuzeit, ja vielleicht der packendste Realist unter diesen, keinen Krieg aus eigener Erfahrung kennt, als den Krieg im Frieden, der alljährlich im Herbst unblutig und lustig über heimische Kartoffeläcker und Stoppelfelder braust. Wer Theodor Rocholl's Kriegsbilder aus den Jahren 1870/71 gesehen hat, wird nicht anders denken, als dass der Künstler die wilde, grosse Zeit selbst mit durchgemacht, den Säbel an der Seite, oder als Schlachtenbummler, hin und wieder am Biwakfeuer oder in Marschpausen künstlerische Eindrücke notirend, wie etwa Heinrich Lang †, Louis Braun, Franz Adam, Hünten, Bodenmüller, Werner u. A. Aber Rocholl war zur Zeit des letzten Krieges kaum den Knabenjahren entwachsen, freilich vielleicht gerade in diesem Alter doppelt fähig, die ganze stürmische Begeisterung in sich aufzunehmen, die damals Deutschlands Heere zum Siege führte. Ein starker Hang zur Romantik, der Theodor Rocholl in den ersten Jahren seines künstlerischen Schaffens geleitete, hat wohl auch an dieser Begeisterung für Heldenthum und Waffenthaten sein Theil. Des Malers kräftig breite Manier, die uns heute für seine Schlachtenbilder charakteristisch ist, hat sich übrigens erst im Laufe des letzten Jahrzehnts entwickelt. Etliche der beigegebenen



Th. Rocholl. Der alte Jokey Gray. — Leibkürassiere.

Zeichnungen aus älterer Zeit zeigen uns Rocholl als zartsinnigen, poesiereichen Romantiker, der nicht umsonst mit Ludwig Richter verkehrt hat und dessen Lernzeit zum Theil in die Glanzperiode der neudeutschen Romantik überhaupt fiel, so weit diese auf die Malerei Einfluss gewonnen hat.

Als Schlachtenmaler geht Rocholl, wie schon gesagt, sehr kräftig in's Zeug und er schildert die wildesten Gefechtsszenen oder auch Szenen blutigen Schauders, wie sie der Krieg bringt mit so erschütternder Wahrheit, dass man die Thatsache, dass das Alles vom Künstler nur in der Phantasie erschaut und nicht Aug' in Auge mit der Wirklichkeit kennen gelernt ist, kaum fassen mag.

Das Ergebnis unseres letzten Krieges für die deutsche Kunst war überhaupt nicht gross und nicht dauernd. Noch heute pflegt in der Metropole unseres besiegten Feindeslandes alljährlich ein oder das andere Kriegsbild von 1870/71 einer der «clous» des «alten Salons» zu sein und Namen wie Neuville und Eduard Detaille werden in der Geschichte französischer Kunst einen unsterblichen Klang bewahren.

Die deutsche Kriegsmalerei hat fast nur unmittelbar nach dem Kriege, im frischen Eindruck, den die Maler von den Schlachtfeldern nach Hause trugen, manche Blüthen getrieben, aber bald blieb der unerschöpfliche Stoffquell von den Malern ungenützt und erst in neuerer Zeit wieder tauchen Künstler auf, die zu unseres Heeres Ruhm den Pinsel führen, Rocholl, Putz, Röchling u. A.

Nur in der dekorativen Kunst neuesten Stils, namentlich in der Panoramamalerei hat dieses Bestreben unausgesetzt Pflege gefunden, so namentlich durch Professor Louis Braun. Seltsam! Jenseits des Rheines wird das immerhin fragwürdige Motiv: «Gloria victis» alljährlich noch immer bis zum Ueberdruss abgeleiert auf Leinwand und in Marmor oder Gyps, herüben aber kann der Jubelruf: «Victoria!» nur verhältnismässig wenige Künstler zum Schaffen begeistern! Ist die Niederlage malerischer als der Sieg?

Dann wollen wir in Gottesnamen für immer in Deutschland auf eine besonders hoch entwickelte Schlachtenmalerei verzichten!

Einzelne Gute haben wir ja doch in dieser Branche und zu ihnen gehört Th. Rocholl.

Er ist geboren am 11. Juni 1854



Th. Rocholl. Unteroffiziere und Mannschaften des Leibkürassier-Regiments.



Th. Rocholl. Studie.



Th. Rocholl. Studie.



pinx. — F. Hanfstaengl München

Portrait.



Th. Rocholl. Studie.

zu Sachsenberg im Fürstenthum Waldeck als der Sohn des Pastors Rudolf Rocholl. Der Sohn erhielt seinen ersten Unterricht im Hause zusammen mit etlichen Pensionären des Pastors, welche dieser halten musste, um das Einkommen seiner ziemlich dürftigen Stelle zu verbessern. Künstlerträume haben unsern Helden in früher Jugend nicht heimgesucht, so kräftig der Drang zur Kunst sich später in ihm äusserte. Er wuchs auf dem Lande auf und hat lange überhaupt nicht recht gewusst, was ein Künstler sei. Sechs Jahre war der Junge alt, als sein Vater von Sachsenberg fortzog, um Prediger des Grafen Grote in Breese im Bruch zu werden, einem kleinen Dorf im Hannöver'schen, an der Grenze der Lüneburger Haide, nahe bei Dannenberg. Veranlagung, wenn auch noch nicht Beruf, hat sich allerdings schon frühe bei ihm gezeigt und namentlich vergnügte er sich gerne damit, Pferde und Kühe und anderes Gethier zu zeichnen, wo er immer nur Platz dazu fand, im Nothfall auf die weissen Kalkwände der Bauernhäuser. Als er weiter herangewachsen war, dreizehn Jahre zählte er, wurde sein Vater Superintendent in Göttingen. Nicht eben ein Musenheim diese Stadt, in dem Talente besonders fette Weide finden, aber doch berufen, des Knaben Neigung für seinen künftigen Stand hervorzurufen.

Und das geschah folgendermassen. Fünfzehn Jahre alt, sah Theodor Rocholl in Göttingen im Hause des Professor Gess das erste bessere Oelbild in seinem Leben. Es ist wohl kein unsterbliches Meisterwerk gewesen, aber es reichte hin, als «zündender Funke» die verborgene Gluth der Malerleidenschaft in dem Knaben zur hellen Flamme anzufachen.

Die alte Weise: «Anch'io son pittore!» Mit blitzenden, in Thränen schwimmenden Augen staunt er das Wunderwerk an und von nun ab liess er seinem Vater keine Ruhe mehr: er wollte Maler werden und auch solche Dinge auf die Leinwand bannen. Der Vater hatte des Sohnes Neigung der Zeit her längst beobachtet und verstanden, bevor das Kind sich ihrer bewusst war, aber er hielt es für klüger, sie eher einzudämmen als zu ermuthigen, und so kam des jungen Kunstbeflissenen Wunsch so bald nicht zur Erfüllung. Vorerst galt es die Bänke des Gymnasiums poliren und Grund legen für einen «soliden Lebensberuf» — galt doch die Kunst damals nicht hiefür und soll auch heute noch nicht in allen Kreisen dafür gelten! Neue Nahrung erhielt Rocholl's junge, schon unablässig schaffende und



Th. Rocholl. Wachtmeister von den Leibkürassieren.

und verbindet noch jetzt Rocholl herzliche Freundschaft. Auch in des feinsinnigen Zeichners Ludwig Richter Haus kam er fleissig und eine Reihe seiner Zeichnungen bekundet, dass er dort manche fruchtbare Anregung fand.

Dresden genügte ihm nicht lange. Schon im nächsten Jahre siedelte er nach München über und gefiel Carl v. Piloty so wohl, dass dieser versprach, ihn seinerzeit in sein Meisteratelier aufzunehmen. Vorerst hiess es noch in der «Naturklasse» einen Grund zu positivem Können zu legen und zwar zunächst unter der Anleitung des nun verstorbenen liebenswürdigen Ferdinand Barth. Unter Anderm hatte Rocholl dort zu Kameraden: William Chase, den vornehmen amerikanischen Maler, der auf der letzten Munchener «Internationalen» durch eminent poetische und reizvolle Arbeiten vertreten war, und H. Sandreutter, den späteren talentvollen und phantasiereichen Schüler Arnold Böcklin's. Er kam viel mit Ludwig Herterich in Berührung, dessen prächtiger «St. Georg» eine Perle der 1891er Jahresausstellung in München war, mit Benedikt Knüpfer, der seine bildende Phantasie durch die Bekanntschaft mit Gustav Doré's kostlichem «Don Quixote». Von nun ab fing er an, fortwahrend selbst ähnliche phantastische Compositionen zu erfinden und zu entwerfen und auch sein Publikum, ein dankbares sogar, fand er dafür. Er nahm die Blatter mit in's Gymnasium und da circulirten sie unter den Banken. Mancher von Rocholl's Schulkameraden hatte eine ganze Sammlung solcher Entwurfe — oder hat sie wohl noch.

Immer machtiger erwachte jetzt der Beruf in dem Jungling, der allmählich dem Mannesalter näher rückte. Als er 16 Jahre alt geworden war, setzte auch sein Vater ihm kein Hinderniss mehr entgegen und legte Schnorr von Karolsfeld des begeisterten Kunstadspiranten gesammte Arbeiten vor. Auf Schnorr's Rat kam dann dieser ein Jahr spater auf die Dresdener Akademie und begann, sein Handwerk von Grund aus und ernsthaft zu treiben, wenn auch diese Hochschule damals nicht sonderlich in Bluthe stand und wenig Anregung bot. Zu seinen Studiengenossen zahlte in jener Zeit Hugo Man[illegible], ein Sohn des dortigen Malers gleichen Namens und Wilhelm Claudius aus Altona. Mit H. Mühlig, der spater ebenfalls nach Düsseldorf ubersiedelte, verband

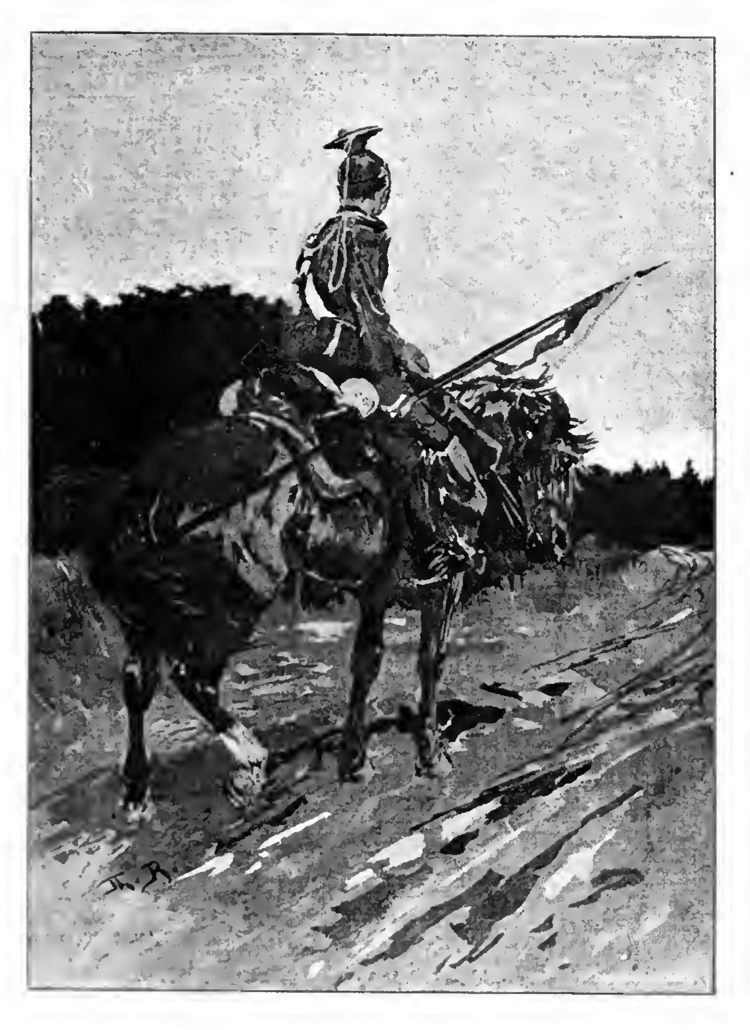


Th. Rocholl. Studie.

pikanten, glanzvollen Marinen gerne mit allerlei zierlichem Nixenvolk belebt, mit A. v. Grundherr und Andern.

Nach gründlicher Schularbeit an dem lebenden Modell trat Rocholl denn 1875 zu Piloty ein, dem Meister, dem es vergönnt war, die stolzesten Namen der neueren deutschen Kunst zu seinen Schülern zu zählen. Er blieb zwei Jahre dort und malte da auch sein erstes Bild, «Till Eulenspiegel», dessen Schicksal ein bei den ersten Bildern deutscher Maler immerhin nicht ganz gewöhnliches war, — es wurde nämlich verkauft und zwar gar «über das Meer», nach Amerika.

Nun folgte eine Pause in der künstlerischen Entwicklung des jungen Malers: im Herbst 1877 kam er als Einjährig-Freiwilliger nach Göttingen, um dort im 1. Bataillon des 82. Regiments einzutreten. Von jener Zeit mögen auch die soldatischen Neigungen des Künstlers datiren, — der sich freilich als Militärmaler selten mit der «Infanterie», der er angehörte, beschäftigt hat, sondern zumeist mit flotten Reitersleuten. Während des ersten Semesters von Rocholl's militärischer Laufbahn trat sein Vater aus der Landeskirche aus, um sich der evangelisch-lutherischen Kirche in Preussen anzuschliessen. Von da an war der Maler angewiesen, sich selbst zu erhalten, — und das will nicht wenig sagen für einen Einjährig-Freiwilligen. Aber es gelang! Der Verkauf des «Eulenspiegel» verhalf dazu und ausserdem machte Rocholl Zeichnungen zu einem Märchenbuch, dass in Spamer's Verlag erschien.



Th. Rocholl. Studie.



Th. Rocholl. Rittmeister von Plückow auf Stute Polzin.

Auch das Jahr ging vorüber und der junge Künstler verzog nach der alten Malerstadt Düsseldorf, wo er Eduard von Gebhardt's anregende Persönlichkeit kennen lernte und durch diesen W. Sohn. Bei Letzterem trat er als Schüler ein, doch auch mit Ersterem blieb er im regem Verkehr, dieser öffnete ihm sein Haus und Rocholl gesteht, von Gebhardt durch dessen Persönlichkeit und dessen Bilder, reichhaltige, ernste und tiefe, wenn auch meist erst später empfundene Eindrücke empfangen zu haben. Ueberhaupt rühmen das Alle, die mit dem ernsten, tiefgründigen Düsseldorfer Meister in Verbindung kamen, dass er so viel zu geben hat und gibt — wie immer Jene, die etwas ganz sind und ganz aus sich selbst. So ganz anders Rocholl sich in seiner Art später entwickelt hat, er hat Gebhardt wie W. Sohn sein Leben lang die grösste Dankbarkeit bewahrt.

Sein erstes Bild in Düsseldorf waren «Landsknechte auf der Flucht vor Bauern». Eine ganze Anzahl kleinerer Bilder folgte, die in Sohn's Schule entstanden.

Ein grösseres Werk aus dieser Epoche hiess «Germanenwanderung» und stellte eine Familie unserer Vorahnen auf dem Zuge durch ein Waldwasser dar.

Militärische Darstellungen kamen nun schon dazwischen, so ein kleineres Bild «Schleichpatrouille», ein anderes «Examinirtrupp». Das frische, schneidige Soldatenleben, das Rocholl auf dem besten und direktesten Wege, d. h. unter Waffen stehend, kennen gelernt, hatte nun den jungen Maler schon für sich gewonnen.

Endlich malte er, — und das bedeutet ja in dem Leben der meisten Maler den Ausgangspunkt einer entscheidenden Lebensperiode, — ein Bild für sich allein, ohne Anleitung und Dareinspruch des Meisters, sein «Gesellenstück», wie der Handwerksausdruck lautet: «Abgesessen». Ein Trupp Husaren, die am Morgen auf einer Waldwiese abgesessen sind. Das Bild wurde bei Bissmeyer und Kraus in Düsseldorf ausgestellt und der Beifall, den es fand, lohnte Mühe und Erwartung auf's Beste. Rocholl wusste nun, dass er reif genug sei, auf eigene Faust zu schaffen, und als er das Vertrauen gewonnen, verliess er die Akademie.

Das Schicksal nahm sich seiner an. Der Vater des Malers war inzwischen nach Breslau versetzt, und so richtete dieser 1883 seine Schritte zunächst nach dieser Stadt, wo er reichliche, lohnende Beschäftigung fand. Er malte zunächst eine ganze Anzahl von Porträts der weitverbreiteten Familien von Prittwitz und Gaffron, von Lücken, von Beözy u. s. w. Verhängnisvoll — im guten Sinne — wurde dem Maler die Bekanntschaft des Rittmeisters Grafen Moltke bei den in Gandau bei Breslau liegenden Kürassieren; er fand dort unbeschränkte Gelegenheit, Studien zu malen für ein Bild, das ihm schon längere Zeit im Kopfe spukte: «Der Todesritt bei Vionville». Zu diesem Bilde fand er unter Anderm ein Modell, wie er sich kaum ein besseres wünschen konnte und wie es wohl so leicht nicht wieder ein Maler zu einer historischen Schilderung gewinnen wird. Graf Schmettow, den er auf seinem Gute Brauchitschdorf aufsuchte, ritt ihm seine damals 23jährige Stute «Vionville», auf welcher er 14 Jahre zuvor jene Attake kommandirt, im Galopp vor und kam dabei so in's Feuer, dass er auf den Maler lossprengend seinen



Th. Rocholl. Studie.



Th. Rocholl. Studie.

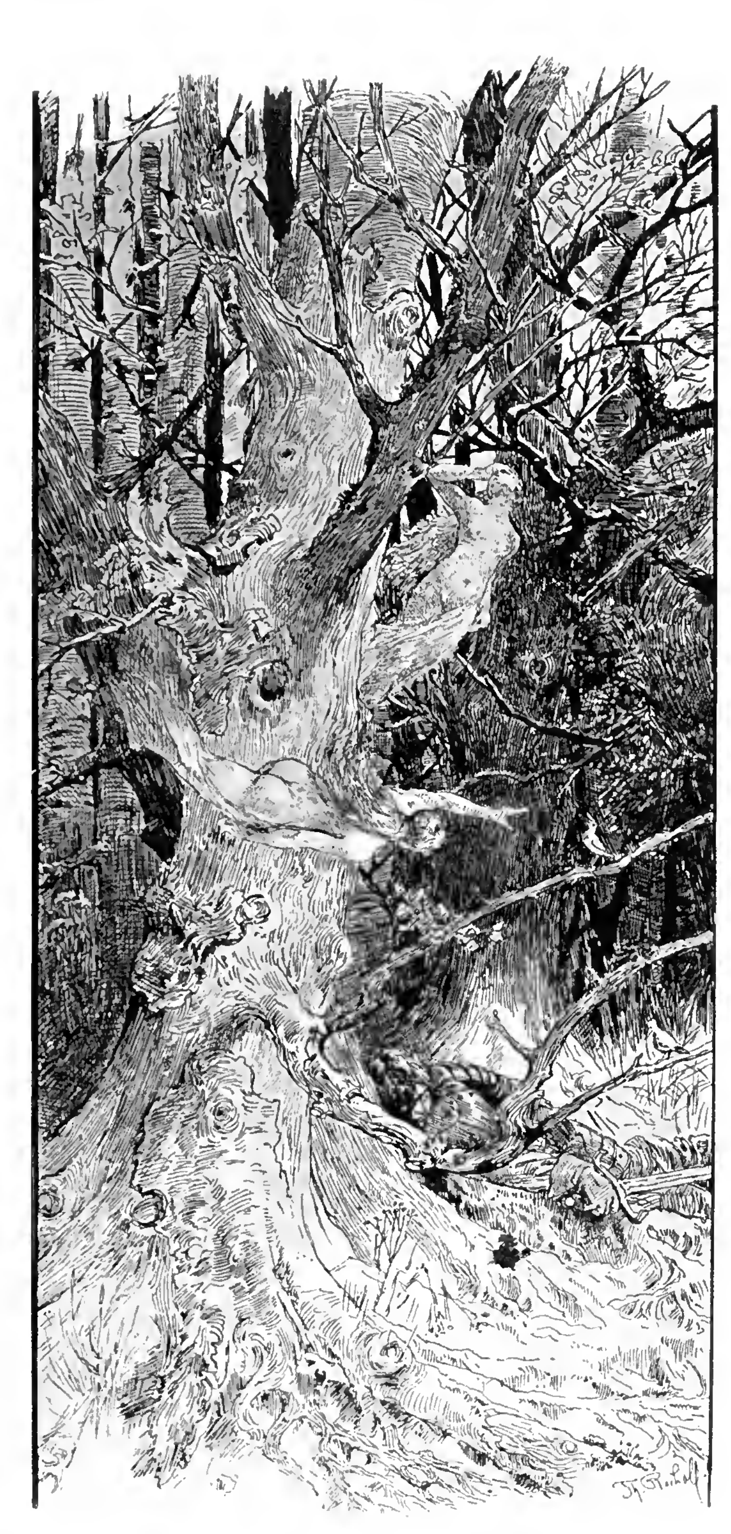


Phot. F. Hanfstaengl, München

Papst Leo XIII. in den Gärten des Vatikans



Th. Rocholl. Aus der «Waldeinsamkeit».



Th. Rocholl. Aus der «Waldeinsamkeit».



Th. Rocholl. Studie.

Palasch schwang und sich bereit erklärte, dem Maler der Echtheit halber noch einen veritablen preussischen Reiterhieb zu versetzen. Soweit ging übrigens in seinen Ansprüchen der Maler nicht, der übrigens noch einige Zeit auf dem Gut verbrachte und in Muse den Grafen in seinem alten durch die blutige Schlacht geweihten Kürass und dem kugeldurchbohrten Helm malte.

Die Vorliebe des jungen Schlachtenmalers für die Kavallerie sollte bald weitere Nahrung finden. Er nahm auf einem Pferde des Rittmeisters von Wustrowsky an einem Kavalleriemanöver theil, ritt Attaken im dritten Gliede mit, bivouakirte mit der Truppe und ward so im Handumdrehen ein Reitersmann, der jedenfalls die malerischen Seiten seines schnell erfassten Berufes gründlich kennen lernte. Die in jener Zeit gemachten Skizzen und Studien reichte Th. Rocholl nun der «Verbindung für historische Kunst» ein und erhielt richtig auch den Auftrag, jenes Bild auszuführen. 1887 lieferte er es ab. Zwischendurch malte er ein anderes Kriegsbild von unheimlich mächtigem Eindruck. «Vorbei!» nannte er's. Die Spitze eines Kürassierregimentes stösst an einem Wintermorgen auf die Leiche eines Kameraden, der das Gesicht nach unten, den Pallasch in der Faust, neben seinem todten Ross im Schnee liegt — und ihre Pferde schaudern. Eins bäumt hoch auf. Und im Hintergrunde zieht die geordnete Kolonne des Regiments über den Hügelkamm herauf. Im folgenden Jahre 1888 erzielte Rocholl einen seiner grössten künstlerischen Erfolge durch ein prächtiges Bild auf der «Internationalen» im Münchener «Glaspalast»; es schilderte die «Episode aus der Schlacht von Vionville», wie Wachtmeister Kaiser (ein bartiger Hüne, der heute noch in Halberstadt lebt), seinen schwer verwundet zu Pferd sitzenden Lieutenant Grafen Sierstorff aus der Schlacht führt. Ein ungewohnt energischer Realismus, eine beispiellose Kraft der Bewegung verschafften diesem Bilde einen vollen Erfolg. Im Jahre darauf kaufte die städtische Gallerie in Magdeburg das Bild an. Im gleichen Jahre wie jenes Bild von Vionville kam ein Anderes heraus «Letzte Heerschau Kaiser Wilhelm's I.»; der greise Heldenkaiser in seiner unermüdlichen Pflichttreue vom Wagen aus eine Parade abnehmend. Die Figur des Kaisers ist nicht theatralisch in den Vordergrund gerückt — aber der Künstler hat



Th. Rocholl. Studie.



Der Kirchgang.



Th. Rocholl. Aus der «Waldeinsamkeit.»



Th. Rocholl. Aus der «Waldeinsamkeit».

es doch so zu machen gewusst, dass der Blick des Beschauers zuerst auf die fast im Hintergrunde sichtbare Figur des ruhmgekrönten Monarchen fallt. Die Stettiner Gallerie hat das Werk gekauft.

«Kaiser Wilhelm's Ritt um Sedan», ein mehr componirtes, in seiner Anordnung vielleicht etwas akademisches Bild, ist 1890 entstanden (1892 auf der Munchener Ausstellung); dann kamen Illustrationen fur das bei Bruckmann erschienene Werk «Kaiser Wilhelm und seine Zeit», 20 Feder-Zeichnungen, «Waldeinsamkeit» in denen die alten Liebhabereien des «Doré-Schülers» wieder etwas lebendig wurden und eine ganze Reihe von Illustrationen für die verschiedensten Verlagsanstalten — Bilder natürlich auch dazwischen.

An Auszeichnungen brachte diese Zeit dem Künstler in Berlin eine «Ehrenvolle Erwähnung», in Dresden (Aquarellausstellung) ein Ehrendiplom.

Viel Aufsehen erregte auf der «Internationalen Kunstausstellung» in Berlin der durch tollkuhne Bewegung der Pferde und Menschen ausgezeichnete «Kampf um die Standarte» trotz aller gewagten Verkürzungen und anderer Ungewöhnlichkeiten der Zeichnung, sowie 1891 in München ein grösseres Bild «Vorpostengefecht».

Th Rocholl Federzeichnung.

1892 erzielte ein durchaus modern gehaltenes Werk Rocholl's und vielleicht das malerisch reifste, das wir von ihm gesehen haben, in München die II. goldene Medaille. Es führt den Titel «Ein Husarenstreich» und schildert die Szene, wie Rittmeister von Heister, Vizewachtmeister Oechelhäuser und ein Trupp der 7. Kürassiere und 16. Ulanen in der «Ferme de Mogodor» unweit Gravelotte von Wandsbecker Husaren aus der Gefangenschaft befreit werden. Eines der allerletzten Bilder Rocholl's nennt sich: «Die Nürnberger hängen keinen, sie haben ihn denn», spielt aber durchaus nicht in der romantischen Zeit des Eppelin von Geilingen, sondern ebenfalls im letzten Krieg: ein preussischer Husarenoffizier entkommt durch einen gewagten Sprung seines Braunen französischen Kürassieren.

Theodor Rocholl lebt immer noch in Düsseldorf und gehört dort der «Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler» an, ausserdem einer engeren Künstlergesellschaft «Orient», zu deren Mitgliedern u. A. H. Mühlig, A. Lins, Fritz v. Wille, Eug. Kampf, Carl Gehrts, Montan, Johannes Gehrts, Liesegang, Fr. Schnitzler, G. Wendling, E. Zimmermann und Cl. Buscher gehören.

Im Herbst 1892 waren in München zahlreiche Concurrenzentwürfe für die Verbindung für historische Kunst ausgestellt. Th. Rocholl erhielt dabei abermals einen Auftrag von dieser Gesellschaft und malt nun für diesen Zweck das Bild: «Ein Hoch auf den König», eine Szene aus der Schlacht von Mars la Tour.



ECHO.

EINE WALDGESCHICHTE

VON

WOLFGANG KIRCHBACH.

An einem warmen Sommernachmittage war ich in unsren Stadtforst hinausgegangen, um zu landschaftern. Der Wald ist mehr als zwei Geviertmeilen gross und andre Waldbestände, nur durch zwischen liegende Aecker von ihm getrennt, ziehen sich nach verschiedenen Richtungen noch viele Meilen in's Land hinaus über Hügel, in kleinen Thälern hin, so dass man lange wandern kann, ehe man das Ende dieses Gebietes erreicht. Der Wald besitzt viele schöne alte Bestände; in stillen Gründen sind algenbedeckte Teiche und linsengrüne Sümpfe; ein klarer Forellenbach schlängelt sich stundenweit in einem engen Thale hin, das bald von den dunklen Waldhügeln, bald von steilen, zerrissenen Porphyrfelsen eingeengt wird. Im ganzen Walde, da, wo die Landstrasse in der Mitte des Forstgebietes vorüberführt, liegt nur ein einziges Gasthaus, sonst findet man kein Obdach ausser einigen Futterhäuschen für das Wild. Der Forst ist an vielen Stellen sehr dicht; Moos und Heidelbeerwäldchen ziehen sich überall auf dem Boden hin; Menschen begegnet man fast gar nicht.

Ich hatte meine Malgeräthschaften an einer Stelle im dichtesten Haine ausgepackt, wo ich in eine sonnige Lichtung blicken konnte, die im Grunde durch einen Felsen abgeschlossen wurde. Schwarze Tannen stiegen hinter dem Felsen empor; der Bach quoll am Fusse des Gesteins langsam vorüber, wo eine zahlreiche Ansiedelung von Farnkräutern den feuchten Boden bedeckte, ihre fächerförmigen Blattwedel gedrängt durcheinander neigend. Der Blick auf diese Felsecke mit den umgebenden Baumgruppen und dem Bache erschien so voll heimlichen Reizes, war so lauschig-dunkel, während verlorene Sonnenstrahlen durch die Blätter in's Wasser herabfielen und die spielenden Libellen durchleuchteten, dass ich kein dankbareres Plätzchen für meine Malerei finden konnte. Meine eigentliche Thätigkeit war das Landschaftern zwar nicht so ganz; ich hatte zumeist Figuren gemalt; aber wer könnte es lassen, zur Erholung auch einmal die Bilder der einsamen, verlassenen Natur aufzunehmen?

Ich hatte meine Leinwand vor mich aufgestellt, sass auf meinem Feldstuhl im hohen Grase, dessen Zitterblüthen bis auf meine Leinwand hinaufsprossen und malte in einer weltabgeschiedenen Stimmung, durch keinen Laut gestört als durch das Gurren einer Holztaube von den nächsten Wipfeln und den Flügelschlag eines Bussard, der gelegentlich schwer über die Lichtung herübergeschwebt kam. Mein stilles Waldbild war schnell in saftigen, dunklen Tönen auf der Leinwand herausgewachsen und ich empfand im Laufe der Ausführung nur das Bedürfnis, durch irgend eine menschliche Figur das Gemälde zu beleben. Es hätte nahe gelegen an den Bachesrand, in die Farnkräuter eine kauernde Nymphe hineinzukomponiren, aber der Gedanke schien mir etwas verbraucht und die Erwägung gesellte sich dazu, dass in unserer zeitgenössischen Kunst diese Wesen der Einbildungskraft als eine überwundene Fabelwelt gelten, die weder der Freilichtmaler noch der ältere Techniker den zweifelsüchtigen Beschauern zumuthen mag.

Ich sann daher nach, von einer unbestimmten Unruhe erfasst, ob ich ein paar Rehe oder sonst einen wirklich lebenden Gegenstand hineinmalen könnte, als ich in meinem stillen Schaffen durch laute, etwas singende Rufe aufgestört wurde, die erst hinter mir, dann aber drüben hörbar wurden, wo an der Lichtung ein kleiner Waldweg vorüberführte. Bei dem ersten Laute war ich leise zusammengeschreckt; ich hatte in so tiefer Stille gelebt, dass ich wie aus einem Schlafe erwachte, einem schaffenden Schlafe, in dem ich das Bild der Gegenstände vor mir auf meine Leinwand hingeträumt. Ich war aber sofort wieder beruhigt, als ich die Ursache der rufenden Laute gewahrte. Zwei junge Mädchen, Waldblumensträusse in der Hand tragend, schlenderten drüben auf dem schmalen Pfade. Breite, gelbe Strohhüte beschatteten ihre rosigen Gesichter zur Hälfte; sie blieben stehen und riefen, nach dem Felsen hingewendet, allerhand schalkhafte Worte. Ich bemerkte, dass sie auf einen sehr deutlichen Widerhall lauschten, der vom Felsen zurückkam; sie riefen den Namen «Klärchen» und es klang hell und lieblich wie «Lerchen» zurück; sie riefen lustig «Anna!» und lachten, als es hinter dem Felsen wie «Na, na!» zurückspottete.

Ich weidete mich an dem harmlosen Spiele und dachte eben darüber nach, wie die einfache Brechung der Schallwellen an dem Felsen und in den umgebenden Laubstämmen diesen reizenden Zauberspuk des Waldes hervorbrachte, als mein Blick von ungefähr auf die Felsecke fiel. Es war mir, als hätte ich dort irgend Etwas sich flüchtig bewegen sehen. Ich strengte mein Auge an, konnte aber nichts erkennen. Die Mädchen waren ein Stück weitergegangen, blieben stehn und riefen von Neuem. Ich hörte, wie mit wunderbarer Deutlichkeit ihr Ruf hinter dem Felsen zurückkam; gleich darauf aber überlief mich ein sonderbarer Schauer, als ich ganz deutlich zu bemerken glaubte, wie auf der anderen Seite des Felsens ein neugieriges Frauengesicht sich scheu um die Ecke herumbog und rasch nach den rufenden Mädchen schielte. Diese selbst schienen nicht das Geringste zu bemerken; sie lachten von Neuem und riefen die Namen ihrer Liebsten.

Im selben Augenblicke aber war das Gesicht hinter dem Felsen wieder verschwunden; man hörte den Widerhall des Namens der Liebsten, und erst als die Mädchen aus der Lichtung in den Wald traten, um weiter zu gehen, sah ich von Neuem das weisse Frauengesicht um die Felsecke hervorlugen und den davonschreitenden Bräuten nachblicken.

Ich werde dieses Antlitz nie vergessen. Die Augen waren von einem wildfremden, menschenscheuen, selbstverlorenen Ausdrucke, der starr geöffnete Mund des lauschenden Gesichtes erinnerte an den Ausdruck von Taubstummen, die nur unartikulirte Laute von sich geben können; etwas Weltentfremdetes, Menschenentrücktes und doch wieder auch etwas Weltbegieriges, ja, unheimlich Neugieriges sprach aus allen Zügen des Antlitzes. Lange, straff herabfallende Haare hingen über die Stirne des Waldgesichtes und über den Hals herab; den Leib konnte ich nicht sehen, er war hinter dem Felsen verborgen.

Im Anfang glaubte ich, ein Bauernmädchen habe sich hinter den Steinblock versteckt, um die davonschreitenden Mädchen zu äffen und einen künstlichen Nachhall zu erzeugen an Stelle eines wirklichen. Aber es war merkwürdig, dass mich der Ausdruck dieses Antlitzes doch in eine andere Welt versetzte und mich das räthselhafte Gesicht mit einer ganz unsäglichen Spannung ansehen liess.

Eine Weile schielte das Gesicht hinter dem Felsen den Mädchen neugierig nach. Allmählig sah ich, wie der Hals sich weiter vorstreckte und eine weisse Schulter zum Vorschein kam. Sollte das Bauernmädchen hinter dem Felsen gebadet haben? In diesem Augenblicke hörte man aus der Tiefe des Waldes ganz entfernt einen Ruf ertönen von den beiden Kehlen der verschwundenen Mädchen. Da — wie eine aus dem Erdloche herausschlupfende Feldmaus — kam plötzlich hinter dem Felsen ein nacktes Weib hervorgeschlichen, huschte in die Farnkräuter, stellte sich dort, den Rücken mir zugekehrt, aufrecht hin, legte beide Hände als ein Schallrohr an den Mund und rief einen verhallenden Widerklang in die Waldtiefe hinein.

Ich kann nicht beschreiben, in welche Aufregung mich der Anblick dieses Frauengebildes stürzte. Nie hatte ich einen schöneren Körper gesehen; nie drängte es mich mehr, eine Gestalt malerisch festzuhalten und niemals empfand ich zugleich unsäglichere Leidenschaft für ein Wesen. Gewiss, es war wohl nur ein Bauernmädchen, das im Schatten des Felsens gebadet hatte und sich den Spass machte, das Echo des stillen Waldes zu spielen. Aber wie seltsam, dass ich meinte, niemals eine wohlgebildetere Gestalt gesehen zu haben, die nirgends durch Fischbein und Schnürungen verkümmert

war und dabei die volle Derbheit und Kraft einer unverzärtelten körperlichen Natur besass. Einen Augenblick war ich von einer unsäglichen Liebesleidenschaft erfasst; ich wollte auf sie losstürzen, um ihr zu sagen, wie mächtig meine Empfindung sei. Aber ein Gefühl, dass ich mir Alles damit verderben konnte, gab mir die künstlerische Besonnenheit wieder. Ich begann sofort in aller Eile die Frauengestalt, in der Stellung, wie sie mir den Rücken zukehrte und die Hand an den Mund legte, in meine Landschaft hineinzuskizziren und das Charakteristische ihres Leibes festzuhalten. Hatte ich doch mit einem Male das fehlende Motiv für mein Bild; wer es mythologisch deuten wollte, konnte es ja als eine Nymphe Echo ansehen; wer verstandesmässiger dachte, durfte glauben, es sei ein badendes Mädchen, das den Echoruf nachahmt.

Ich hatte eine Weile ungestört, in rasender Eile, gemalt, denn sie blieb lange unverwandt in ihrer Stellung stehen. Je weiter ich aber malte, desto mehr sah ich, dass ich dieses seltene Modell nur bei längerem, ruhigen Studium in seiner ganzen Schönheit werde wiedergeben können. Ich hatte eine tiefe, künstlerische Sehnsucht, diese Formen womöglich in Lebensgrösse zu malen, jedenfalls mich nicht mit einer flüchtigen Skizze zu begnügen, sondern das wildschöne Weib bis in's Einzelne nachzubilden. Aber wie sollte ich dazu kommen? Wenn ich mich auch nur durch einen Laut verrieth, so würde sie erschrocken sich wegmachen, hinter dem Felsen verschwinden, ihre Kleider anziehen und mir jedenfalls das Nachsehen gönnen. Endlich fasste ich mir doch ein Herz; ich hoffte, sie durch einen Scherz zu gewinnen, indem ich auf ihren Scherz einging und, auf ihren Ruf anspielend, ihr leise zurief: «Fräulein Echo!»

Der Ruf war kaum hinübergeklungen, als das Frauenzimmer sich erschrocken umwandte. Aber sie schien sich schnell zu fassen; sie warf mit einer Geberde, wie man einen Mantel vorn zusammenschlägt wenn man friert, ihre langen, dichten Haare auf dem Körper übereinander und stand so, ein wenig gebückt, da, indem sie mit ihren seltsam neugierigen Augen mich anblickte wie ein merkwürdiges Wunder. Ich machte mich, ermuthigt hiedurch, sofort auf und ging ihr ein paar Schritte entgegen; ich bemerkte zu meiner Verwunderung, dass sie mir ein Stück entgegenkam, dann stehen blieb und mich mit dem räthselhaften Ausdruck ihres fremden Auges frug: «Warum rufst du mich?»

Merkwürdig, dass der Ton ihrer Stimme mich eigentlich erschreckte. Es klang nicht wie ein deutlich gesprochenes Wort, sondern wie der gebrochene Laut eines Stummen; es klang wie durch einen Schleier, es klang wie ein entfernterer Widerhall, ein Nachhall, der den ursprünglichen Ruf dämpft und abschwächt.

Ich wollte ein paar Worte der Entschuldigung stammeln, da ich noch immer glaubte, eine badende Frau überrascht zu haben. Aber sie betrachtete mich nur mit erneuter Neugier wie irgend ein fremdes Thier; hierauf aber ging sie an mir vorüber und huschte nach meinen Malgeräthschaften hin, die sie lebhaft anzogen, sowie sie dieselben erblickt hatte. Sie hob die Pinsel aus dem Grase auf und betrachtete sie verwundert; sie nahm die Palette auf und bestaunte sie und frug endlich, als ich zu ihr herangetreten war:

«Was machst du denn da, du sterblicher Mensch?!»

Bei dieser Frage fühlte ich eine wunderbare, verklärte, weltentrückte Stimmung über mich kommen. Der eigenthümlich umflorte Laut ihrer Stimme, dieses verhallende Lallen ihrer Worte berührte mich ebenso zauberhaft wie der Umstand, dass sie mich einen sterblichen Menschen nannte. Ich frug sie selbst ganz verwundert:

«Bist du es denn, Echo?! Ich glaubte, schönstes Weib, du seist eine bäuerliche Magd, die hinter dem Felsen gebadet hat, und nun bist du es?! Bist sie selbst, die Nymphe, an deren Dasein Niemand mehr glaubt und die ich doch leibhaftig vor mir sehe?»

Ein Lächeln, ein mildes, verzeihendes Lächeln ging über ihren Mund. «Sie glauben nicht, dass ich noch lebe?!» frug sie. «Und sie hören mich doch jeden Tag und necken mich und scheuchen mich aus meinen stillen Verstecken auf, wo ich heimlich lebe und Libellen hasche?! Ach, wie froh bin ich, dass sie mich dann auch nicht mehr suchen werden! Dass sie mich für gestorben halten! Ich lebe nun um so heimlicher, ganz für mich, ganz verschollen.»

Sie blickte sich um; sie schien wieder hinter ihren Felsen verschwinden zu wollen; es trat ein Ausdruck auf ihr Antlitz, als wolle sie nun erst recht sich in die undurchforschte Einsamkeit zurückziehen, aus der ein Zufall sie mir vor Augen geführt. Aber um so besorgter ward ich, dass ich ihr Bild nicht festhalten könnte; ich sann aufgeregt nach, wie ich sie an mich fesseln, ja, wie ich sie dazu bringen könnte, dass sie mir mit aller

Ruhe gestattete, die Formen ihres Leibes nachzubilden. In meiner Aufregung verfiel ich darauf, ein Zwangsmittel anzuwenden; ich kehrte ihr rasch mein Bild zu, worauf die Skizze ihrer Figur stand und frug sie:

«Schöne Nymphe, kennst du das?!»

Mit scheuen, neugierigen Augen huschte sie zu dem Bilde heran und betrachtete begierig die angedeuteten Formen und Farben. Sie blickte mich darauf beklommen an, als fühle sie sich ertappt. Und so sprach ich schnell:

«Schönes Madchen, heimliches Waldweib, du siehst, ich habe dich ertappt und dein Leib, dein heimliches Thun kann nun aller Welt verrathen werden, wenn ich dieses dein Bild mit unter die Menschen in die Stadt nehme. Sie werden dich begaffen; sie werden über dich lachen, sie werden über dich schreiben, dass es längst nicht mehr an der Zeit sei, solche erlogene Wesen zu malen, sie werden dich als veralteten Spuk bespötteln.»

Ich sah, wie ein Blick des stummen Entsetzens aus ihren Augen auf mich gerichtet war. Sie stand wie angewurzelt. Endlich hob sie leise flehend die Hände und blickte mich bittend an. Ich bereute schon fast meine Drohung; aber ich setzte hinzu:

«Ich verspreche dir aber, gute Nymphe, dass ich dies Bild, bei dem ich dich ertappte, Niemandem zeigen will, wenn du mir das gestattest, was so viele Menschenfrauen den Malern und Bildnern nicht verweigern: dass ich dich als ein Modell für mein Werk halten darf; dass du stille und willig mir zu diesem Bilde sitzest, tagelang, wochenlang, bis ich dich in deiner ganzen geheimnissvollen Schonheit in fleischgewordnen Farben gemalt habe. Wenn du mir diese Gunst erweisest, so will ich das Bild Keinem zeigen, sondern an einem einsamen Orte verbergen, bis es einst spätere Jahrhunderte finden, die frommer und gläubiger geworden sein werden und mit Ehrfurcht von dir als einer geheiligten Waldgöttin sprechen. Fur solche bessere Zeiten will ich dann dein Bild bewahren.»

Sie blickte mich aufmerksam an, neigte das Haupt zur Seite und sann ein Weilchen nach; dann aber sprach sie mit ihrer holden, verlorenen Stimme:

«Für solche bessere Zeiten will ich dir wohl gern gewahren, was du ersehnst, sterbliches Menschenkind; wenn du in meine Einsamkeit kommen willst, so will ich dir ein Zeichen nennen, bei dem du mich rufen sollst. Aber die Dammerung bricht herein und ich will in die Dammerung hineingehen, um da zu schlafen, wo Niemand mich findet. Wenn du wieder in diesen Wald kommst, so rufe nur dreimal meinen Namen; ich höre dich aus weiter Ferne und werde kommen.»

Sie sprach's und schritt in die Dämmerung hinein. Ich aber taumelte wie ein Träumender nach Hause in die Stadt, wo Alles mich anekelte und ich mich die Nacht über unruhig auf meinem Bette umherwarf.

Am Morgen trieb's mich schon früh in den Wald. Es war wie ein stiller Wahnsinn über mich gekommen. Ich fühlte, ich war tief unglücklich, wenn ich am vergangenen Tage nur eine allzu lebhafte Einbildung gehabt hätte.

Ich rief Echo. Bangend lauschte ich, ob sie antworten würde. Und siehe, als ich das dritte Mal gerufen hatte, raschelte es hinter mir im Gebüsch; das Waldgesicht lugte zwischen den Zweigen heraus; sie bog die Büsche zur Seite, trat zu mir heraus und legte mir leise die Hand auf die Schulter.

Welche seligen, welche glücklichen Stunden tiefster Einsamkeit, weltvergessenen Daseinsfriedens habe ich mit ihr erlebt! Dass diese Stunden auf ewig verschwunden sind! Dass ich mit irrer Sehnsucht zurückdenke an die Tage des reinsten Glückes meiner Kunst und meines Lebens.

Sie folgte willig meinem Geheiss; sie setzte sich am Bachesrande auf einen Absatz des Felsens hin und ich ordnete ihr Haar, dass es über ihre linke Brust herabfiel, während sie die linke Hand als Schallrohr an den Mund legte. Die rechte Hand liess ich sie über die Stirn halten als Schutz der Blendung, gleichsam, als spähe sie nach Menschen aus. Und im Uebrigen überliess ich mich ganz der unsäglichen Wonne, die Formen ihres Nymphenleibes in ungeschminkter Lebensfulle und waldhauchgesättigter Farbenschönheit auf die Leinwand zu bringen. Sie sass mit unermüdlicher Freude Modell; in den Pausen, wenn wir ruhten, kam sie durch die Farnkräuter zu mir geschlichen und betrachtete den Fortschritt des Bildes.

Ich sah sie in allen Verklärungen und Formenspielen des wechselnden Lichtes und versuchte sie in den verschiedensten Beleuchtungen darzustellen. Des Morgens, wenn die Morgensonne in den Thauperlen leuchtete, die des Nachts auf ihre Haare gefallen waren, wenn die Forellen im Weiher zu ihren Füssen wie durchleuchtete Schatten einherhuschten! Ihr Antlitz war vom goldigen Schimmer verklärt; Blätterschatten fielen

wie durchbrochener Zierrath über ihre Brüste und auf ihre Knie. Ihre Lippen schienen vom Thau erfrischt. Die Finken und Waldsänger aber hüpften zu ihren Füssen und flatterten um sie her. Des Mittags, wenn die Hitze Alles ermüdet hatte, lehnte sie sich wohl am Felsen zurück, indem sie den Arm unter das zurückgebogene Haupt legte; sie schloss die Augen und schien im Halbschlummer hinzudämmern; über den Gräsern zitterte die Luft in weissglühenden Wellen; nur ein Käfer summte über ihren Leib hin und her; rief aber aus der Ferne ein einsamer Spaziergänger das Echo auf, so antwortete sie nur mit verhüllter Stimme, wie Jemand, der aus dem Schlafe herausredet. Der Nachmittag kam; die Abendsonne malte den Himmel mit purpurnen und grüngoldnen Farbenstreifen; der Waldpirol flötete wehmüthige Töne über die Wipfel; Rehe traten äsend aus den Waldtiefen heraus an den Rand der Lichtung; Echo aber sass von rosigen Abendlichtern überdämmert an ihrer Felsecke; ihre Augen blickten, ohne geblendet zu werden, in die Gluthentiefen der untergehenden Sonne und ein Ausdruck des stillsten Lauschens und des heimlichsten Horchens ging über ihr geheimnissvolles Antlitz. Zu ihren Füssen aber kamen unhörbar, nur manchmal einen Laut im Wasser erregend, dunkelgrüne Frösche herangehüpft, die mit aufgeregt bebenden Bauchwänden und heimlich leuchtenden Augen zu der im Dämmer purpurn verklärten Gestalt aufschauten und oft, wann ein Vogel bei einbrechender Nacht noch einmal mit einem leisen Schlummerlied aufzwitscherte, ahmte sie das Lied nach, regte ihre Lippen leise und verlorene Laute des Vogelliedchens kamen von ihrem Munde.

So habe ich sie gesehen, so habe ich sie gemalt an stillen, einsamen Tagen, an denen ich mehr und mehr meinen Zusammenhang mit der übrigen Welt vergass, vergass etwas Anderes zu schaffen, als nur diesen weissen Mädchenleib, vergass an mein Leben, an Freunde, an Alles zu denken.

Eines Tages habe ich sie durch ein Lied mir gewonnen. Unendliche Liebe, namenlose Sehnsucht hat mich in ihre Nähe getrieben, bis auch die beruhigende Wirkung künstlerischen Nachbildens versagte; bis eine dunkle Leidenschaft wie zu einem irdischen Weibe in mir erwachte, eine Leidenschaft, die nur im wirklichen Umfangen, im seligen Vereinen ihr Ziel, ihre Sehnsucht fand. Sie hat mir manchen verstohlen fragenden Blick geschenkt; sie hat mich mit diesen Blicken ganz mir selbst entrissen.

Wir sassen zusammen auf einem moosigen Steine am Rande des Waldquells; sie hatte sich leise an meine Schulter gelehnt; ich las ihr die Worte sterblicher Liebe vor, die sie mit ihren neugierigen, grossen Augen ansah, über meine Schulter blickend:

«Als ich jüngst im Walde weilte,
Rief ich einen lieben Namen,
Und vom Felsengrunde kamen
Zauberrufe mir zurück.
«Echo», rief ich, «Mädchen, Mädchen,
Einen Mann verwegen neckst du?!
Nymphe, sag mir an, wo steckst du?!
Nymphe, hüte dich vor mir.»
Aber heller klang ihr Spotten,
Wie ich ging, schien sie zu fliehen,
Mich in's Irre mitzuziehen
Durch den weiten Widerhall
Und im Mondschein sah ich gleiten
Einen weissen Leib, und schreiten
Musst ich sehnend nach dem Ort.
Sehnsuchtsvoll rief ich von Neuem,
Doch sie neckte, meine Lieder
Sang sie fern im Nachhall wieder,
Nimmermehr erreicht ich sie.

Endlich bin ich stumm geworden
Und es schweigt im weiten Walde,
Stille schlich ich durch die Halde
Lautlos über'm Moose hin.
Und am Weiher, wo der Mondschein
Licht die leicht bewegte Welle
Ueberspinnt, am Murmelquelle
Sass ein weisses, stummes Weib.
Leise bin ich hingeschlichen
Wie ein Traum, wo Echo schweigend
Sass, von rückwärts rasch mich neigend
Hielt ich ihr die Augen zu
Und mit raschen, stummen Küssen,
Ob der eig'nen Kühnheit bangend,
Ihren Leib verwirrt umfangend,
Schloss ich ihr den süssen Mund.
Ferne hört' ich eine Stimme
Rufen aus den Waldestiefen,
Wo die Wand'rer nächtlich riefen
Echo bei dem Namen laut.
Und sie schwieg vor meinen Küssen,
Nicht ein Wörtchen rief sie wieder,
Ja, sie zog mich zu sich nieder
Und sie küsste meinen Mund.
Heimlich liebten wir verborgen,
Bräutlich liebten wir umworben,

Und das Echo schien gestorben,
Und der Wald gab Nichts zurück.
Fern die Wand'rer zogen weiter
In die stumme, weite Ferne,
Schweigend funkelten die Sterne,
Echo schwieg, da schwieg die Welt.

Süsse Nymphe, lebst du athmend?!
Lass mich heimlich zu dir schleichen,
Und im Dichtertraum, im reichen
Immer schliessen dir den Mund.
Deine Lippen seh ich zucken
Schelmisch süss, der Liebe Beute,
Liebste aller Malerbräute,
Küsse mich, dann schweigt die Welt. . . . »

Diese Huldigung meiner Phantasie hatte ich ihr, zuletzt leise flüsternd, vorgelesen. Sie schien eine Weile innerlich ganz Gehör zu sein; sie blickte vor sich hin, als horche sie auf Etwas, was sie nie gehort und was doch eine Erinnerung in ihr erweckte an Etwas, was ihrem Lauschen wohlthat.

Dann aber wendete sie mir ihr Antlitz zu; ich sah einen Ausdruck von tiefster Sehnsucht nach dem Irdischen in ihr; sie lächelte leise und legte ihren Arm um meinen Hals, indem sie mich an sich zog. Unter unendlichen Küssen, die wir selbstvergessen wechselten, verwirklichte sie, was ich in meinem Liede nur zu träumen gewagt hatte; wir lebten wie ein Brautpaar, das sich dem ersten Glücke gemeinsamen Besitzes beseligt überlässt. Und stammelnd gestand sie mir, dass meine Worte sie ganz bezaubert hatten; denn es sei ein Widerhall darin gewesen, der ihr verrathe, dass auch die Menschensprache einen Widerhall, einen Nachhall des Lebens enthalte, der die Worte zu einem lieblichen Echo für den Sinn mache. Sie lebte in dem Glauben, auch meine Mutter müsse eine Echonymphe gewesen sein, und ich sei gewiss ihrer Verbindung mit einem Sterblichen entsprossen, dass meine Worte, wenn Liebe sie begeistert, unwillkürlich den Widerklang annähmen, der auch aus ihrem Herzen auf jeden Ruf der Menschen antworte. Als ich sie aber frug, warum sie so in der Einsamkeit hausend auf jeden Laut zurücksprechen müsse, schloss sie mir lächelnd mit der Hand den Mund, schüttelte stumm das Haupt, als wollte sie mir darauf niemals Antwort geben.

Von den süssesten Stunden aber, die ich mit ihr verlebt, vermag ich nichts mehr zu erzählen. Es war, als wäre mein Gedächtniss, all meine Erinnerung, all mein Bewusstsein entschwunden nach ihren ersten Küssen; und ich weiss nicht mehr, was geschah. Aber jeden Tag zog es mich zu ihr hinaus und immer fand ich sie zur heimlichen Liebe bereit. Ich weiss nur, dass wir manchmal im tiefsten Waldschatten versteckt gesessen haben; dann hatte sie ihr Haar mit Bartmoos durchflochten und einen Kranz von Feldblumen; eine Ringelnatter lag in ihrem Schoosse, mit der sie spielte, und wenn Fremdlinge durch den Wald kamen, die das Echo herauslocken wollten, musste ich antworten, während sie leise lachend ihr Haupt an meiner Brust verbarg, glücklich einen Gespielen und Geliebten zu besitzen, der mit ihr die fremden Menschen neckte, und sich heimlich verborgen über sie lustig machte. Dann umfing sie mich wohl oft leidenschaftlich und flüsterte mir zu:

«O, du süsses Echo der Dinge, o, du mein Echomann, den ich mir in den Wald gelockt habe! Denn hast du nicht auch das Echo meiner selbst gemalt, als du mich in Formen und Farben auf deinem Bilde wiederspiegeltest, und wenn du die lieben Bäume, meinen trauten Quell, meinen stillen Felsen malest, bist du nicht auch ein Widerhall des Lebens in Fleisch und Blut? So bin auch ich der Widerhall der Töne.» — «Und bist es in Fleisch und Blut, lebst, athmest körperlich, liebste aller Erdenfrauen», versetzte ich, indem ich sie umfasste, und mit ihrem langen Haare meinen Arm umwand, um ganz zu fühlen, wie warm sie in Fleisch und Blut an meiner Seite lebte. —

Einst hatte ich ein wundersames Abenteuer; ich hatte gehört, dass eine Treibjagd im Walde veranstaltet werden sollte, ich bin in schwerer Sorge und Angst um das wunderbare Waldweib zu ihr hinausgeeilt; aber wir haben in geborgener Sicherheit in einer Höhle ihres Felsens zugebracht. Das Wunderbare aber, das wir gesehen, haben wir zusammen in ein Lied gebracht und Echo sprach mir die meisten Verse vor, zu denen ich schnell einen zweiten hinzudichtete. Wir haben uns glücklich angeschaut, wenn uns ein Vers des Zaubergesanges gelang und mir ist, als hätte er folgendermassen gelautet:

Jäger hatten jüngst den Wald umstellet,
Wo ich wohne mit der süssen Liebsten
Echo, meiner Frau, nicht standesamtlich
Wurde sie mir angetraut, die Ehe
Sie ist wild wie alle Götterehen.

Jäger hatten mir den Wald umstellet;
Rüden hört ich kläffen in den Koppeln,
Hörte Flintenschüsse in der Ferne



A. Rieger. Im Gesäuse bei Statterboden.

Platzen, hörte rauhe Rufe tönen,
Denn die Treiber jagten in der Runde.
Und sie kamen hetzend immer näher,
Hasen sah ich durch die Büsche springen,
Rehe kamen ängstlich vorgebrochen,
Das Geflügel schwirrte auf, die Füchse
Schlüpften hastig in die sich're Erde,
Und ein Hirsch vorüber galoppirte.
Wohl ein König oder Kaiser jagte
Hier im Buchenwald der Felsenthale
Und erschoss erbarmungslos die Thiere.
Und als nun die Treiber näher kamen
Und verengert schon den Kreis gezogen,
Dass der Hunde Kläffen wüthend schallte:
Welch' ein Schauspiel kam vor meine Augen!
Eine Schaar von nackten, schönen Mädchen
Kam voll Angst im Wald herangeschlichen,
Hinter Stämmen, im Gebüsche bargen
Schamhaft sie die waldentspross'nen Leiber,
Ihre Haare hüllten sie wie Mäntel
Um sich her und zitternd wie die Hirsche
Drängten sie erschrocken sich zusammen.
Aengstlich blickten sie zum nahen Weiher;
Ach, sie konnten nicht mehr ihn erreichen,
Um im Wasser tauchend zu verschwinden!
Durch die Treiber aufgescheucht, die wilden,
Ach, wer rettet sie vor diesen Hunden,
Vor den Pulverrohren, vor dem Tode!
Wie sie ängstlich sich zusammenducken,
Meine Wasserfrauen, meine Nymphen,
Schwestern meiner süssen Nymphe Echo,
Meine armen Schwägerinnen Alle!
Und die Treibjagd kam. — Ich sah Gewehre
Glänzen in dem Blitzeslicht der Sonne,
Mannlicher und neu'ste Stahlgewehre.
Rauchlos war das Pulver, ja, des Königs
Flinte schoss und nicht ein Laut ertönte.
Ach, nun wollten wir vor Schmerz vergehen,
Als wir uns're Schwestern schamverzweifelt
Vor dem blut'gen Tode stumm verzagend
Knie'n und in die Büsche hingeworfen
Sich mit grünen Zweigen sah'n bedecken.

Welch ein Wunder! Blindlings sind die Treiber
Und die Jäger, selbst die rauchlos schossen,
Selbst der König, dessen Schuss nicht knallte,

Vor den schönen Frau'n vorbeigezogen.
Täppisch jagten sie die armen Hasen,
Ahnungslos, und, ohne sie zu schauen
Meiner Nymphen bachentstieg'ne Schönheit,
Sind sie thorengleich vorbeigebrochen.

Selbst wer rauchlos schoss und ohne Nebel
Hat das Wunderbarste nicht gesehen!
Und wir haben freudig aufgeathmet,
Alle meine Nymphen sind gerettet
Und sie schlüpfen wieder in die Wellen,
Schlupfen heimlich wieder in die Höhlen
Meiner uralt heil'gen Waldeseichen!

Mit welcher heimlichen Wonne versteckter Sicherheit haben wir es gesehen, wie Niemand das schaute, was nur wir erblickten, wie glücklich waren wir so mitten in der Welt zu sein und doch gänzlich ausserhalb der Welt zu leben, die uns und unsere Schwestern nicht gesehen hat! — —

Ich bin verarmt in diesem Thun. All' meine Gedanken lebten nur bei ihr. All' meine Sehnsucht gehörte nur ihr. Zu Hause traumte ich nur von ihr und ich war all' diese Zeit über nicht fahig etwas zu schaffen und zu arbeiten, da ich das Allerschonste hatte schaffen dürfen.

Ich bin verarmt. Einst kam ich nach Haus und fand meine Wohnung leer. Sie hatten Alles hinweggeraumt, denn meine Schulden an's Leben hatten mir Alles genommen. Nur ihr Bild, das Bild, zu dem sie mir selbst gesessen, besass ich noch.

Da nahmen sie mir auch dieses. Sie haben es verkauft; sie haben Alles damit bezahlt und grosser Reichthum ist aus seinem Erlös auch für mich noch übrig geblieben. Was frommt er mir?! Niemandem konnte, durfte ich verrathen, dass sie selbst mein Modell gewesen. Das Bild hängt offen vor allen Augen im grossen Museum. Jedermann beschaut es, Keiner ahnt, dass es die Wirklichkeit selbst ist, an die sie Alle nicht glaubten.

Acht Tage lang wagte ich nicht zu ihr hinauszugehen, als ich gehört, dass sie mir mein Herzensbild gepfändet hatten.

Dann wankte ich doch hinaus, voll Jammer, dass ich mein Wort nicht hatte halten können. —

Ich sah sie nirgends. Ich rief Echo und gehe noch täglich hinaus, aber ich sehe sie nicht. Nur ihre Stimme antwortet mir manchmal hinter dem Felsen, aus der Tiefe des Buchenhains wie eine verschollene Klage; aber wenn ich hinter den Felsen trete und sie suche, so kann ich sie nicht mehr sehen. Und die Sehnsucht nach ihr treibt mich doch stets von Neuem zu rufen, zu suchen und nicht zu finden.

Andere haben mir auch gesagt, sie fänden sie nicht, wenn sie dahin suchend schreiten, wo Echos Stimme widerhallt; es sei nur eine Täuschung.

Sie wissen nicht, dass ich sie gesehen, dass ich sie geliebt, dass sie mein war, dass meine Sehnsucht mir sagt, sie sei wirklich, wie ich sie gesehen, sie wissen nicht, dass sie mein war in Fleisch und Blut.

Und so suche ich sie, und ich finde sie niemals wieder.






Alb. Rieger pinx.

UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS

VON

FRED. WALTHER.

ALBERT RIEGER.

Die dekorative, die heroische Landschaft wird heute nur wenig mehr gepflegt und die Landschaftspoeten suchen sich zumeist ihre Poesie in der Natur selbst und meinen, ein grösserer Poet als der Schöpfer könne ein sterblicher Künstler gewiss nicht sein und da komme ihm auch in dieser Spezialität doch immer wieder der am Nächsten, der am Treuesten die Eindrücke nachschafft, die er im unmittelbaren Verkehr mit der Natur empfängt. Das hat gewiss seine volle Berechtigung. Aber Andere haben am Ende doch auch Recht, und es wird vielleicht auch einmal eine Zeit kommen, wo sie wieder in der Mehrzahl sind, — nämlich Die, welche es für erlaubt halten, die von der Natur überkommenen verschiedenartigen Eindrücke in freier Phantasie zu verwerthen, aus dem Schönsten, was sie gesehen haben, aus dem, was sie am Lebendigsten ansprach, ein Neues zu gestalten, was nicht absolut Natur ist, aber dennoch absolut schön. In vergangenen grossen Kunstepochen hat es ihrer in Menge gegeben: Claude Lorrain und seine Nachfolger, Salvator Rosa, Ruisdael, Gainsborough, Karl Rottmann, sie Alle «dichteten Natur». Grotesk übereinander gestürzte Felsen, Wildwasser, die dazwischen niederbrausen, gigantisch, unheildrohend über einander gethürmte Wolken, zerfallene Gemäuerreste, imposante Ruinen aus antiker Zeit, welche die Landschaft mit einem so wunderbaren Zug von Grösse und Melancholie beleben, abenteuerlich geformte Stämme, spiegelnde Wasser, duftige, schönlinige Fernen, flammende Abendhimmel — das sind die Ingredienzien, die immer wiederkehren und aus denen sich doch ewig wieder Neues gestalten lässt. Dazu vielleicht noch irgend eine kleine Staffage, die den Grundgedanken für die ganze Stimmung wachruft oder umgekehrt der Stimmung noch das letzte Licht aufsetzt, ihr noch den letzten deutlichen Ausdruck leiht.

Diese heroische, ich möchte sagen pathetische Landschaft pflegen heute, wie gesagt, nicht mehr Viele, — aber die es thun, haben immer noch ein dankbares und nicht kleines Publikum.

Und zu ihnen gehört Albert Rieger.

Er zählt nicht zur Künstlergeneration von heute, es drücken beinahe 60 Jahre seine Schultern, denn Rieger ist am 6. Mai 1834 zu Triest geboren. Als Künstler und Mensch ein Idealist von reinstem Wasser, reich an äusserer Anerkennung und innerer Befriedigung, glücklich in seinen sonstigen Lebensverhältnissen, — man möchte beinahe nachschlagen, ob nicht im Jahre 1834 der 6. Mai auf einen Sonntag fiel, denn es ist entschieden so eine Art von Sonntagskinderschicksal, was diesem Maler wurde.

Auch Riegers Vater war Künstler, ein sehr geschätzter Landschafter und Marinemaler, Giuseppe Rieger. Dieser Umstand, und das Aufwachsen des Knaben in der wunderschönen, wie Viele meinen, der schönsten Stadt an den Gestaden der Adria, liess den Beruf des Knaben früh zum Durchbruch kommen. Auch der Vater erkannte die Neigungen und Talente des heranwachsenden Sohnes bald und legte, wie es sich unter solchen Umständen wohl von selbst verstand, diesen Neigungen keine Hindernisse in den Weg, sondern

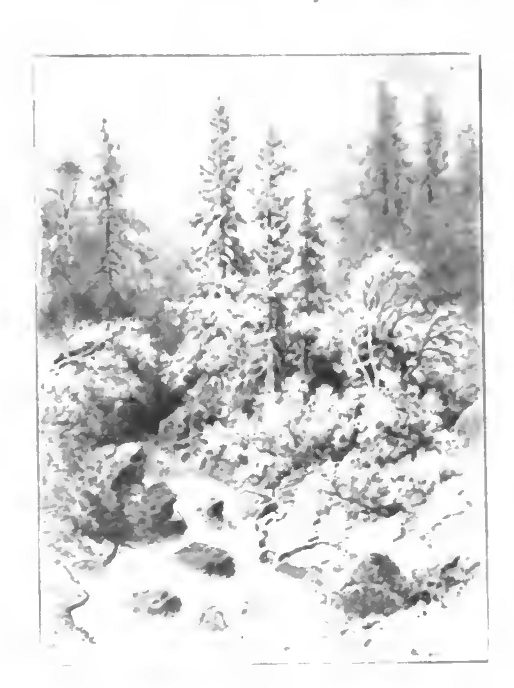
er förderte sie nach Kräften. Er selbst wurde dem Sohne ein liebevoller und sorgsamer Lehrer. Der junge Mann, der inzwischen in die nautische Akademie seiner Vaterstadt eingetreten war, fand weitere fruchtbringende Anregung bei den zahlreichen Künstlern, welche in seinem Vaterhause aus- und eingingen. Nicht zuletzt bei Bernhard Fiedler, dessen Schöpfungen den Knaben begeisterten. Fiedler, geboren am 23. November 1816 zu Berlin, das auch eines seiner besten Werke, «Das Amphitheater in Pola», in der Nationalgalerie besitzt, war namentlich als Orientmaler von Bedeutung, und seinen Werken wird neben grösster Naturwahrheit ein hoher poetischer Zauber nachgerühmt. Erzherzog Maximilian von Oesterreich, der später als Kaiser von Mexiko unter den Mauern von Queretaro auf so entsetzliche Weise endete, hatte für Bernhard Fiedler besondere Werthschätzung und hatte dessen Kunst vielfache Förderung angedeihen lassen. Fiedler wohnte im gleichen Hause mit der Familie Rieger und gewann dabei entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des jungen Albert Rieger.

Dieser wandte sich wie Jener und wie sein Vater Giuseppe Rieger bald vollständig der Landschaft und der Marinemalerei zu, — ein besseres Feld für die Letztere als Triest kann man sich, namentlich bei einem Künstler, bei dem noch dazu bestimmte Anlage hiezu vorhanden ist, ja auch kaum denken.



A. Rieger. Studie.

Schon im zweiten Jahrzehnt seines Lebens trat unser junger Kunstadept mit eigenen Arbeiten selbständig in die Oeffentlichkeit und erntete den ersten Erfolg. Diese Arbeiten waren Lithographien, malerische Ansichten der Stadt Triest und deren wundersamen Umgebung. Ihnen folgten dann bald, in gleicher Technik ausgeführt, weitere Werke ähnlicher Art. Eine davon ist bald in weiteren Kreisen ob ihrer Genauigkeit und künstlerischen Durcharbeitung bekannt geworden: eine Ansicht von des Künstlers Vaterstadt aus der Vogelperspektive. Diese eine Arbeit führte Rieger übrigens zunächst in Aquarell aus.



A. Rieger. Studie.

So reich die Natur Triest und seine Umgebung nun auch bedacht hat, nach und nach empfand der junge Maler doch das Bedürfnis nach stärkerer und abwechslungsreicherer künstlerischer Anregung und er siedelte, nunmehr zum Manne geworden, und auch in seinem Handwerk, namentlich in koloristischer Beziehung vervollkommnet und ausgereift, 1868 nach der Kaiserstadt an der schönen blauen Donau über, nach Wien, wo er noch heute lebt. Er hatte sich sowohl die Oel- als die Aquarelltechnik in perfekter Weise angeeignet und sollte baldigst Gelegenheit finden, sich die ersten glänzenden Auszeichnungen zu verdienen.

Noch in demselben Jahre, in dem er nach Wien übergesiedelt war, vollendete er ein Album mit Aquarellansichten von Triest und dem «Littorale» und fand Gelegenheit, es der Kaiserin von Oesterreich zu

überreichen, deren Kunstsinn bekannt ist und sich immer aufs Neue in geistvollen Schöpfungen, — man denke nur an das in jüngster Zeit entstandene Achilleion auf Corfu, — bethätigt. Die hohe Frau spendete der Leistung des jungen Malers in des Wortes buchstäblichstem Sinne brillante Anerkennung in Gestalt einer Busennadel in Brillanten und bald sollte auch ihr Gemahl, Kaiser Franz Josef, die idealen Bestrebungen A. Rieger's in noch werthvollerer Weise lohnen: für eine ebenfalls noch im Jahre 1868 herausgegebene Ansicht von Wien aus der Vogelperspektive verlieh er dem Maler die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst.

In der nun folgenden Zeit suchte Rieger für seine Phantasie neue Nahrung auf Reisen, während derer er fleissig nach der Natur arbeitete und seine allgemein künstlerischen Fähigkeiten, sowie seine spezielle Veranlagung immer weiter entwickelte. Gerade derjenige Künstler, der das direkte Portraitiren der Natur verschmäht und in freier Phantasie schafft, muss ja in seinem Gemerk eine möglichst grosse Summe möglichst verschiedenartiger Erinnerungsbilder aufsammeln, denn eine solche Summe von Erinnerungsbildern ist ja wohl zum grössten Theile das, was man Phantasie nennt. Man denke nur an die Schaffensweise des grössten Meisters der Phantasie auf dem Gebiete der Malerei, an Arnold Böcklin, der Alles aus dem Gemerk schafft und fast nie vor der Natur. Er hat eben die Gabe, Eindrücke zu behalten, in ungewöhnlichem Grade, so dass er selbst seine Portraits aus dem Gedächtnisse macht. Sogar seine Selbstbilder sind nicht direkt aus dem Spiegel geholt. So Einer kommt freilich alle hundert Jahre einmal, wenn der Schöpfer ganz besonders gnädig ist.

A. Rieger. Lichtenstein-Klamm bei St. Johann.

Albert Rieger wandte sich nun allmählig fast ausschliesslich dem Oelbilde zu und errang sich als Landschafter und Marinemaler bald eine sehr angesehene Stellung unter seinen Berufsgenossen. Eine stattliche Reihe trefflicher, wirksamer Gemälde entstand nun in rascher Folge unter des Malers Hand und machte seinen Namen bald in aller Herren Länder bekannt. Die Bilder, die in so liebenswürdiger Weise von den Schönheiten der Erde und von geträumten Fabelländern zu erzählen wussten, fanden überall die verdiente Würdigung.

Alle Kunststädte der österreich-ungarischen Monarchie sahen sie, nicht minder diejenigen Deutschlands.

Namentlich feierte aber der Maler seine Triumphe in dem speziell um österreichische Malerei hochverdienten «Oesterreichischen Kunstverein» in den Tuchlauben in Wien, der Rieger's Werke zu seinen am liebsten gesehenen Kunstschöpfungen zählte.

Publikum, Kunstgenossen und Kritik der für alles Poetische und Phantasiereiche von jeher leicht zu begeisternden Wiener Bevölkerung einigten sich in ihrem Lob.

A. Rieger. Studie «Königin Waldlieb».



A. Rieger. Partie am Traunsee.



Wilh. Diez pinx.

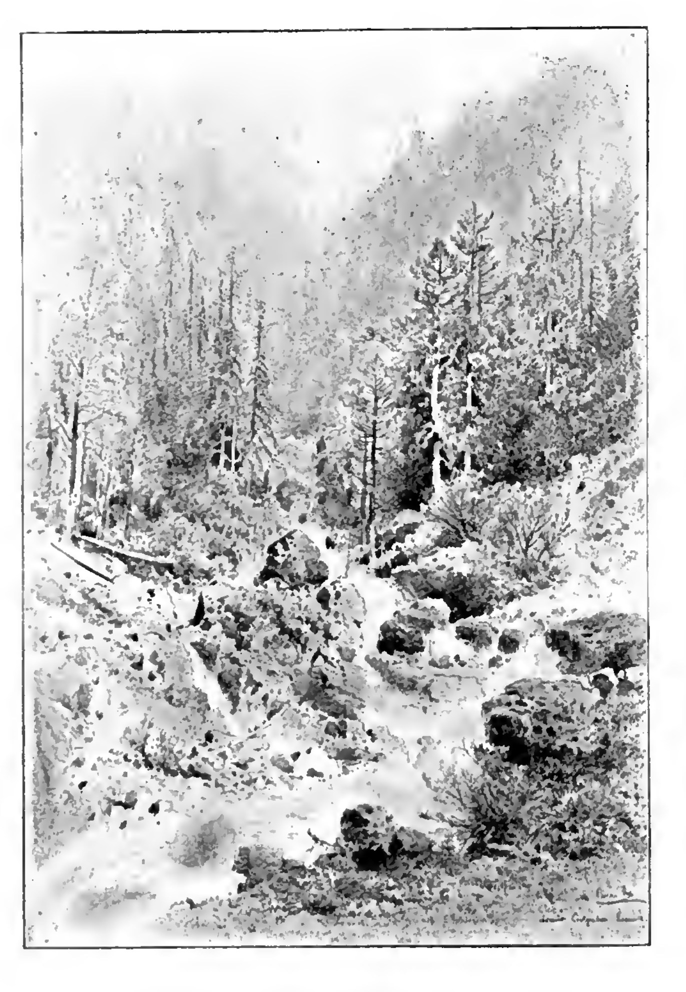
Phot. F. Hanfstaengl, München

Picknick im Walde

Zu den erfolgreichsten grösseren Arbeiten Rieger's gehört der Cyclus «Königin Waldlieb», worin der grosse Künstler in reizvoller Weise seine Gedanken hauptsächlich durch die eben so geistreich als prächtig komponirte Landschaft ausdrückt.

Die Figuren sind meist kleineren Formates und vielfach nur eine Art höherer Staffage.

Aber der Wald, den er malt, ist ein Märchenwald und jeder Stein in grotesken Felsenhöhlen, jeder Schlossbau, wie jeder Mondnachtschimmer athmet Märchenzauber. Der Cyclus dürfte zu Rieger's meist gekannten Schöpfungen zählen und ist auch in München wohl bekannt. Eine andere Bilderreihe ist rein landschaftlicher Natur und behandelt die pittoresken Reize der «Höhlen von St. Kanzian», ein dritter Cyclus «Weihnachtsbilder», die Christnacht im Alpenlande. Von grossem, echt dichterischem Zauber ist die Schilderung einer verschneiten Bergkapelle in romantischster Umgebung.



A. Rieger. Admont Edelgraben (Gesäuse).

Die Fenster des Kirchleins, hinter dem hohe Felszacken emporragen, sind erleuchtet, und Landleute arbeiten sich durch den Schnee zur Mette. Himmelhohe Felszacken ragen im Dunst und Duft der Mondnacht auf.



A. Rieger. Partie am Gesäuse.

Ueberhaupt liebt der Maler das Mondlicht, dessen geheimnissvolle Schönheiten ihn, den Romantiker, naturgemäss ganz besonders fesseln müssen, und oft lässt er auch bekannte Landschaften vom silbernen Scheine des Nachtgestirns verklärt erscheinen. So in einem seiner zweifellos besten Bilder, dem «Rheinfall bei Schaffhausen».

Wer dies Wunder der Schöpfung einmal bei Vollmond gesehen hat, vergisst es so leicht nicht wieder und wird doppelt dankbar für das schöne Werk des Malers sein. Der Katarakt schimmert als wäre er ein Strom flüssigen Silbers, aus dem tiefdunkle Felsen aufsteigen. Rechts hoch oben die malerische Silhouette von Schloss Laufen dunkel gegen den schimmernden Nachthimmel sich abhebend.

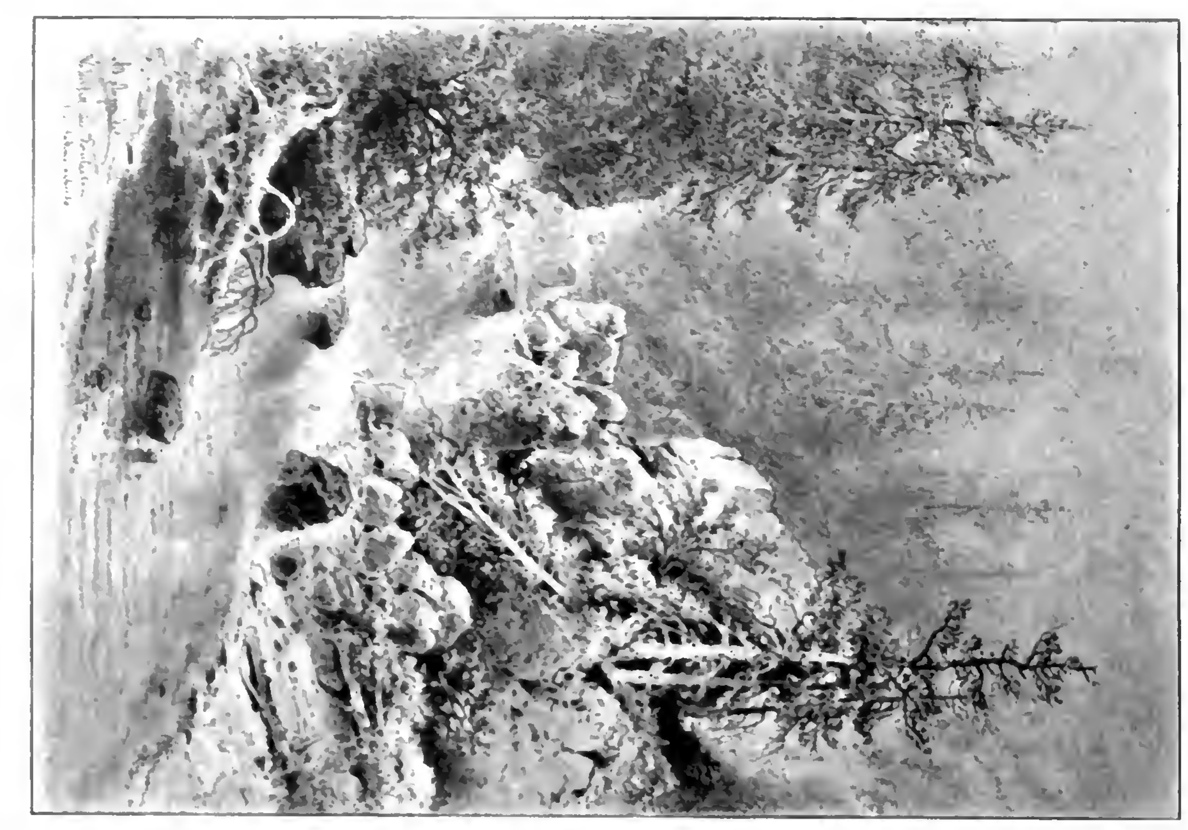
Eine andere Mondlandschaft Riegers schildert ein Stückchen bescheidenerer Natur, das aber dafür reich ist an idyllischem Liebreiz, den Villenort Penzing bei Wien.

Eine klare, stille Nacht. Der Vollmond steht über dem ruhig dahinfliessenden Wasser und beleuchtet die Häuschen an dessen beiden Ufern. Ein andermal führt uns der Maler den Mondnacht-Zauber über einem Waldwasser vor, durch dessen

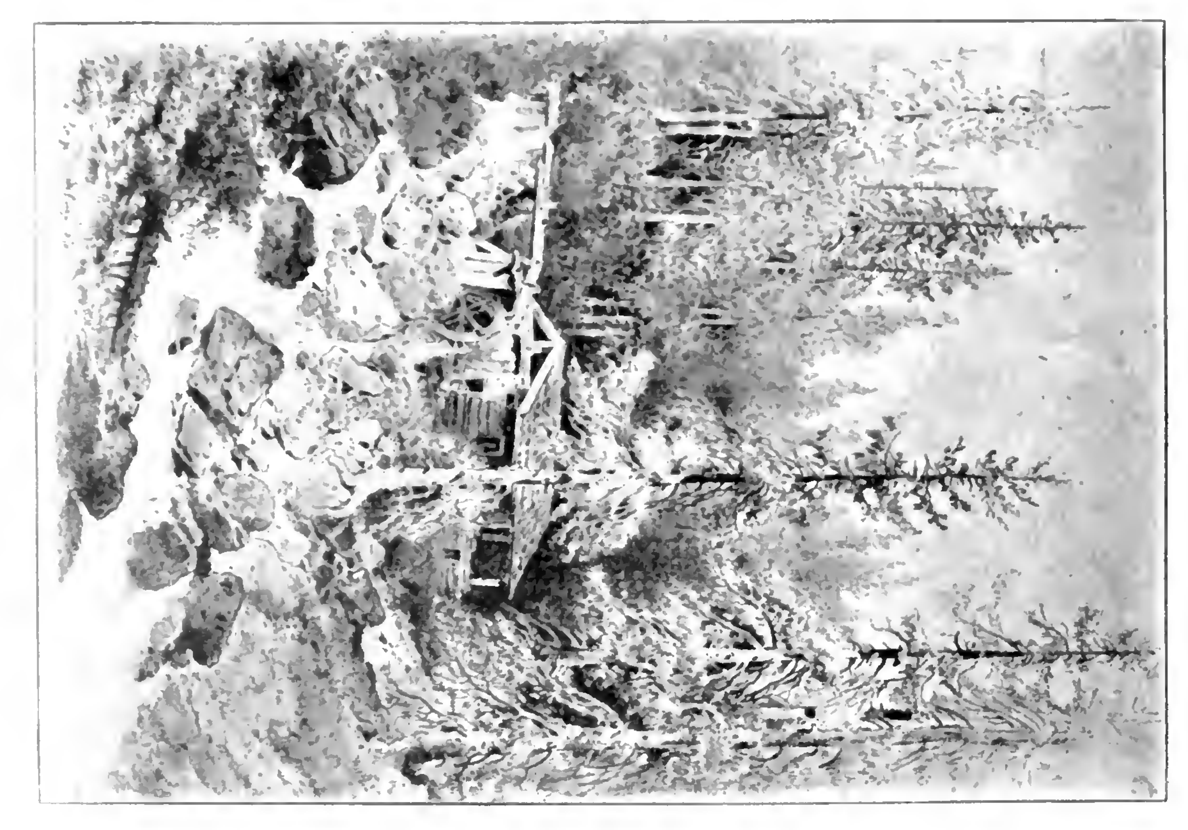


A. Rieger. Studie.





A. Rieger. Wasserfall bei Ferleiten im Grossglocknergebiete.



A. Rieger. Waldmühle im Salzkammergut.

glitzernde Fläche ein Hirsch schreitet, und wieder ein andermal lässt er uns den Effekt der Mondscheibe im wilden Gischt eines zwischen Bäumen und Sträuchern hernieder brausenden Wildbaches bewundern.

Nicht immer aus heimathlicher Nähe hat er seine Stoffe geholt. Eine «Polarnacht in Spitzbergen» in ihrer grossen, eisigen Schönheit, hat er wohl ganz aus den Tiefen seiner Phantasie heraufgebannt. Ein andermal hat er die Cedern des Libanon gemalt und dann wieder die «Ruinen von Carthago», auf deren Trümmern Marius sitzt. Leider entspricht die etwas unbedeutende Figur des alten Kriegsmannes nicht der Grösse der ganzen Anlage dieser fabelhaften Ruinenstadt, die in magischer Beleuchtung vom stillen, spiegelnden Wasser überschwemmt, scheinbar in unabsehbare Ferne sich hinzieht. So glänzend und glorreich, wie dieser zerfallende Säulenwald andeutet, mag freilich die Metropole der tapferen Landsleute Hannibals in Wahrheit nicht ausgesehen haben. Aber die dichterische Erfindungskraft des Malers durfte schon ein Uebriges dazuthun, um hier ein Wunder von gesunkener Grösse uns auszumalen.

Selbstverständlich hat auch die nähere Umgebung von Rieger's Heimathstadt ihm Vorwürfe für Bilder geliefert. Z. B. für das Gebirgs- und Meerbild «An der Küste Dalmatiens». Wasser fehlt auf seinen Bildern noch seltener wie der Mondschein; das geheimnissvolle Leben, die ewig wechselnde Gestalt dieses Elementes, das zauberhafte Spiel des Lichtes, das zu jeder Tagesstunde in jedem Beleuchtungsmoment wieder anders, wieder neu aus den klaren Fluthen wiederstrahlt, haben es dem Maler angethan. Er versteht in seinen Darstellungen das Wasser wirklich zu beseelen, mag nun da das gewaltige Weltmeer in riesenhafter majestätischer Ruhe vor uns liegen oder wild toben in verderbendrohendem Aufruhr, mag ein freundlicher Waldbach einherrauschen oder ein wilder Wasserfall zwischen Felsblöcken niederjagen. Rieger ist ein begnadeter Stimmungsmaler, dabei fast ausschliesslich der Maler freudiger, klarer, erhebender, einschmeichelnder Stimmungen. Düsteres und Trübes malt er selten, es liegt nicht in seinem Wesen, und wo er ernsthafter an die Seele rührt, da will er rühren, nicht schmerzen. Meisterlich ist ihm das gelungen im Schlussbild des Cyclus «Königin Waldlieb», zu der ihn eine romantische Dichtung Hugo von Blomberg's begeisterte.

A. Rieger. Waldinneres.

In diesem Bilde schildert er die im Mondlicht schimmernde, in Trümmern liegende Gruft mit dem Grabmal der Königin, zu welchem der Wald gekommen mit seinem Duft und seinem Flüstern und dem Chor gefiederter Sänger, der in seinen Zweigen wohnt.

Als 1884 der Cyclus «Die Höhlen von St. Kanzian» im Kunstverein ausgestellt war, schrieb die Kritik: «Es liegt etwas eigenthümlich Duftiges in dem Wirken dieses Meisters und Keiner versteht es wie er, der Landschaft ihre poetischsten Seiten abzugewinnen. Freilich hat Rieger auch in eifrigem Studium der Natur ihre poetischsten Reize abgelauscht; das Wasser und das Licht sind sein ureigenstes Gebiet.

Das Wasser ist bei ihm von einer Naturwahrheit, wir möchten sagen, von einer Durchsichtigkeit, die ihres Gleichen sucht; das Licht von einer Wärme und einem Glanze, die uns entzücken müssen.

So gehören auch jene drei Gemälde, «Einsturz der Reka in die Felsenhöhle», «Der Dom» und «Der Wasserfall» zu den schönsten Nummern der Ausstellung.

— Das Schönste in diesem Cyclus aber ist das Bild «Der Dom», welches mit seinem wunderbaren Ausblicke ins Freie, seiner prächtigen Perspektive, seinen fascirenden Lichteffekten einen geradezu märchenhaften Zauber ausübt.

Draussen an den Ufern der Wien, im Angesicht des herrlichen kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn, hat sich Albert Rieger sein Heim gebaut, in dessen traulichen Räumen eine liebenswürdige Hausfrau schaltet. Diese Räume bilden sozusagen alle zusammen nur ein grosses Atelier und hier sind des Malers meiste Bilder entstanden, die seinen Ruf über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgetragen haben. Aber nicht die Kunst der Malerei ward dort allein gepflegt. Der Maler ist selbst ein tüchtiger Musiker und hat mehrere Stücke komponirt, die bei öffentlicher Aufführung reichen Beifall fanden. Auch in öffentlichen und privaten Konzerten ist Albert Rieger als Klavierspieler wiederholt aufgetreten. So gibt denn der Kultus des Schönen in jeder Form dem Künstlerheim am Wienufer seine Weihe.

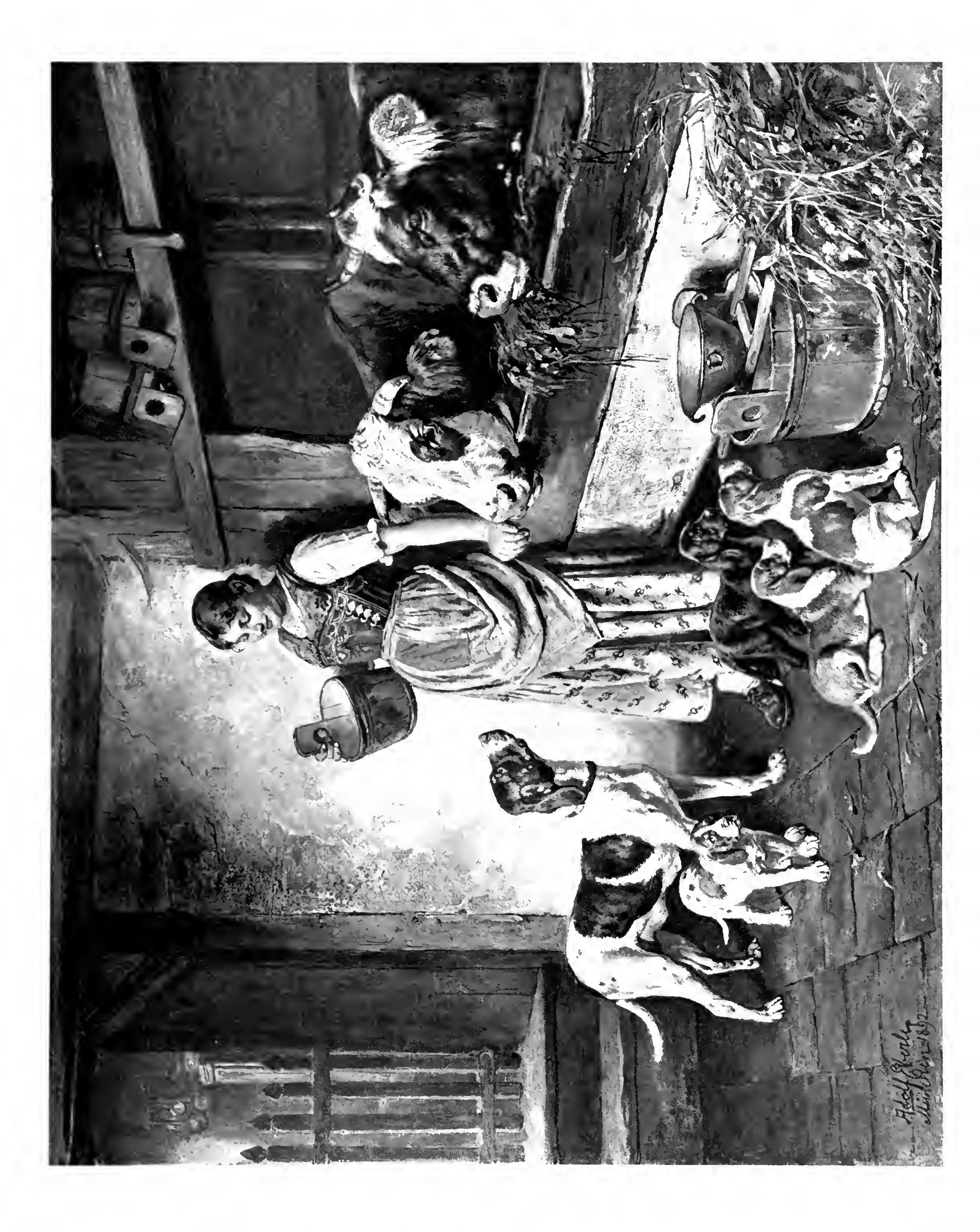




Ernst Berger pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Wasserweihe in Venedig.



EIN BLICK AUF DIE KOMISCHE OPER UNSERER ZEIT.

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Verdi's Falstaff hat bei seiner ersten Aufführung in Mailand einen glänzenden Erfolg erzielt. Es liegt nahe, zu vermuthen, dass diese Aufnahme und ihr selbstverständliches Echo in der Tagespresse zunächst dem greisen Meister persönlich, sodann vielleicht der Vorstellung und erst in dritter Linie dem Werke galt; wer italienische Musikverhältnisse kennt, wer erfahren musste, wie dort noch mehr als im Norden Alles von äusserlichen und persönlichen Motiven abhängt, wird nicht bezweifeln, dass der Erfolg der gleiche gewesen wäre, auch wenn Verdi seinem Publikum nur leeren Tonschwall geboten hätte.

So können diese Zufälligkeiten mit dem stereotypen Gang der Dinge für den ernsten Kunstfreund den Ruhm des Falstaff eher verdunkeln als befördern; und das wäre schade, denn gerade bei unbefangenem Zusehen wird man in dieser Oper eine so feinsinnige Anlage, einen so echt künstlerischen Charakter und einen solchen Reichthum an gediegenen wie reizvollen Details finden, dass man sie unter die Perlen der komischen Oper aller Zeiten rechnen wird. Die That ist staunenswerth; allein sie darf nicht überraschen bei einem Manne, der mit üppiger Produktionskraft das feinste Verständniss für die zeitgenössische Entwickelung seiner Kunst vereinigt. Namentlich der letztere, allenthalben noch so wenig gewürdigte Zug ist es, der ihn zu einer der erquicklichsten Erscheinungen in der neueren Musikgeschichte macht und ihn jedenfalls über alle seine italienischen Kollegen, Vorgänger und angeblichen Nachfolger weit hinaushebt. Wenn Anderen die Melodie ebenso reichlich strömte wie ihm, so hat ihn doch Keiner an Tiefe und charakteristischem Ausdruck des gestalteten Melos erreicht, so dass er von selbst dazu berufen schien, das übliche Virtuosengeschmetter zu reinigen und in den Dienst des Dramas zu stellen; aber es wäre ihm nimmermehr gelungen, hätte er nicht die eiserne Energie besessen, sich in fremde, ja ihm antipathische Individualitäten und Stilarten zu vertiefen. Diese Studien haben ihn nie zu einer Nachahmung verleitet; mit ihrer Hilfe nahm er von Jenen in sich auf, was er verwerthen, d. h. mit seiner Natur verschmelzen konnte. So erklärt es sich auch, dass der Mann, der am Anfange seiner Carrière nach bewährtem Rezept Arien von abwechselnd schmelzendem und gurgelndem Getön, untermischt mit leeren Recitativen und zirkusartigen Masseneffekten, auf lächerliche Schablonentexte schrieb, allmählich dazu gelangte, psychologische Gebilde wie die Traviata, Konflikte wie die im Maskenball musikalisch zu gestalten, den zerhackten Stil der Oper mit dem fliessenden des Dramas zu vertauschen und in der Orchesterbehandlung von primitiver Rohheit zu dem feinsten Kolorit zu gelangen, das im Süden je geschaffen worden ist. Er lernte eben nicht bloss von Rossini und Meyerbeer, sondern auch von Berlioz und sogar von Richard Wagner; dabei hatte er das Glück, bei Zeiten Schubert zu verstehen, dessen idealem Gesangsstil er überall treu zu bleiben suchte. Daher bilden denn auch solche Riesenschritte, wie vom Trovatore zum Ballo in Maschera, von da zur Aïda und dann weiter zum Requiem, zum Othello eine kontinuirliche Reihe, und wenn in dem letzt-

genannten Werke, wenigstens in dessen ersten Akten, die Länge der Dialoge und manche Konzession an den szenischen Effekt die künstlerische Einheit schädigt, so bezeichnet der Falstaff auch insofern einen weiteren Fortschritt, als dieses Stück von einem Ende zum andern sich fast auf gleicher Höhe erhält. Gegen den Text lässt sich zwar einwenden, dass er nicht originell erfunden ist, sondern ein Shakespeare'sches Stück in die Zwangsjacke presst, ja dass er den Dichter doppelt vergewaltigt, indem er die Lustigen Weiber mit Szenen aus Heinrich IV. contaminirt. Allein der Frevel ist hier lange nicht so arg wie gewöhnlich bei der barbarischen Prozedur, einmal weil aus Heinrich IV. nur genommen ist, was sich muhelos in den Zusammenhang einfügen liess und dann, weil die Lustigen Weiber nicht eben zu den höchsten Schöpfungen Shakespeare's gehören: wer den Dichter heilig hält, wird die Farce gern preisgeben, schon damit sie nicht mit seinen wahren Lustspielen in eine Reihe gestellt wird. Musste aber einmal Verarbeitung sein, so konnte sie Niemandem besser anvertraut werden als Arrigo Boito, diesem Virtuosen der Librettirkunst, der die Bühneneffekte kennt und mit dieser zu allen Vers-Kunststucken so trefflich geeigneten italienischen Sprache manipulirt wie ein alter Fechtmeister mit seinem Degen. Die Handlung ist knapp in drei Akte zusammengedrängt, jeder nur von zwei Szenen, deren Breite man über dem Reichthum der schalkhaften Vorgänge vergisst; in geschickter Abwechselung sind der schwerfällige Held mit seinen beiden würdigen Kumpanen, die vier Frauen, das feurige Liebespaar einander gegenübergestellt, Alles aber mit solcher Diskretion behandelt, wie sie einer die Musik erwartenden Folie zukommt. Diese Musik hat nun für jede Situation, ja für jeden Witz den treffenden Ausdruck gefunden; sie operirt nicht nur mit scharfer Deklamation, süssem Stimmklang und einer wahren Filigranarbeit des Orchesters: reiche melodische Erfindungskraft ist uber sie ausgegossen, und wahrend Alles singt und klingt, nur zuweilen von der alltäglichen Führung des Dialoges unterbrochen, verfallt es nie in's Triviale, dagegen oft in's feurig Leidenschaftliche. Ueber den Liebesszenen mit ihrem Schwelgen in Zärtlichkeit und Neckerei, uber der hochgeschwungenen Es-dur-Melodie in der Frauenszene des ersten Aktes (die Musiker werden sie, anders als Verdi, «Quartett» benennen), vollends uber der grossen romantischen Sirenen- und Mondscheinszene des letzten Aktes liegt die Gluth des südlichen Himmels ausgebreitet, und die Massen-Ensembles, zumal das abschliessende Fugato, durchtobt jener selbe «slancio», welcher schon denen im Rigoletto und Trovatore ihre zündende Kraft verlieh. Seinen harmonischen Stil hat der Meister über aller kontrapunktischen und szenischen Arbeit nie vergessen; klar und natürlich lösen sich die Akkorde ab, während derjenige Musiker, den eine verbildete Masse als Verdi's Nachfolger ausschreit, seine spärlichen Melodiensplitter regelmässig in einem Qualm verzerrter Disharmoniefolgen erstickt. Noch ist der Nachfolger Verdi's nicht erstanden; er selbst hat sich als seinen berufenen Nachfolger gezeigt, indem er ein Meisterwerk auf einem von ihm bis dahin wohl berührten, aber noch nicht betretenen Gebiete schuf.

Wie steht es denn aber überhaupt mit diesem Gebiet? Wenn wir eine solche Leistung wie den Falstaff vor uns sehen, dürfen wir weder bei der Bewunderung noch bei der Analyse stehen bleiben, sondern müssen uns weiter fragen, welche Stellung das Werk im grossen Zusammenhange der Kultur einnimmt. Die komische Oper ist keines der geringsten Kulturelemente; sie wird eines der ersten von dem Augenblicke an, wo man sie als gesungene Komödie auffasst, wie denn auch Verdi sein Werk Commedia lirica betitelt. Eine Zeit, welche sich berufen fühlt, in der Kunstproduktion eine Rolle zu spielen, darf auf diesem Gebiet so wenig wie auf einem anderen zurückbleiben, und die vergangenen Perioden gesteigerter Geistesthätigkeit haben uns auch hierfür den rechten Weg gezeigt. Ja in derjenigen Epoche, wo die Musik vom Drama noch nicht getrennt war, wo ein Schauspiel ohne Musik fast unmöglich und eine Musik ohne gesungene oder pantomimisch dargestellte Handlung für unkünstlerisch galt, in dieser Epoche erreichte die Menschheit ihr höchstes Niveau, legte sie für immer die Grundlagen des künstlerischen Lebens und schuf für hunderte von Generationen die unerreichten Beispiele. Diese Zeit, die Blüthe Athens, sah in der Komödie neben der Tragödie ihr Höchstes, die Inkarnation des sie belebenden Geistes, die Befreiung vom Erdendasein, die Erhebung zur Gottheit; die Aufführung war religiöse Feier, der Dichter Prophet, und es ist der weitestblickende unter den modernen Geistern, welcher den Aristophanes der gesammten Antike nicht nur gegenüber, sondern als überlegen hinstellt. — Athen fiel, und mit seiner Macht fiel sofort die

aristophanische Komödie und die Vereinigung der Künste im Drama; wohl regierte Athen noch Jahrhunderte lang das internationale Geistesleben und erzeugte die genialen Köpfe in rapider Folge, allein das menandrische Lustspiel, welches nun in die Erscheinung trat und die Welt eroberte, ist nichts als das der feinen Konversation, des eleganten Grossstadtlebens, der Familien- und Liebesintriguen, kurz der kleinen Menschlichkeit. Es begleitete, vielfach übersetzt, nachgeahmt, umgebildet, die Völker so durch alle Phasen von Grösse und Verfall, aber es blieb begleitend. Nicht bezeichnender lässt sich der Gegensatz illustriren als durch den Hinweis auf den göttlichen Erben aller antiken Pracht und Herrlichkeit: «Was ihr wollt» ist ein vollendetes, die hellenischen Originale sogar überflügelndes Beispiel der menandrischen, dagegen aber der «Sommernachtstraum», diese im neueren Lustspiel ganz unvergleichlich dastehende Phantasie doch nur eine Art Nachklang der aristophanischen Poesie. Wer seine Nation liebt, wünscht ihr einen Aristophanes; sehen wir zu, ob unsere Zeit auf einen solchen wenigstens zu hoffen Ursache hat.



Adolf Hildebrand. Doppelbüste.

Unter den Wortdichtern wird man ein Genie jenes Schlages nicht finden; da sind wir froh, wenn die menandrischen Versuche einigermassen gelingen, und dem Aristophanes war ja eben die Mitwirkung der Musik Hauptsache. Also halten wir uns gleich an die Tondichter, suchen wir ohne lange Umschau die besten unter ihnen heraus. Als Robert Schumann sich einmal die Frage vorgelegt hatte, welches wohl die vorzüglichsten komischen Opern wären, nannte er Die Hochzeit des Figaro, den Barbier von Sevilla und Johann von Paris, jeden als Vertreter seiner Nation. Heute wird diese Zusammenstellung schwerlich mehr Anhänger finden, wenigstens wird man die freundliche Spieloper Boieldieu's nirgends mit jenen Meisterwerken des Witzes zusammenstellen, wie sie denn auch nur da noch aufgeführt wird, wo sich ein geschickter Bariton auf die dankbare Partie des Seneschall kaprizirt. Die beiden auf Beaumarchais basirten Werke können wiederum nicht als Repräsentanten des nationalen Geistes gelten; sie gehören eng zusammen und vertreten beide den Italianismus und das XVIII. Jahrhundert, wenn auch Mozart in Wien und Rossini im XIX. Jahrhundert schrieb. In beiden Opern beruht der Werth, neben der reizvollen, durchaus italienisch stilisirten Musik, auch auf der ungemein geistvollen Aktion; zu Grunde liegt beiden das elegante, tief korrumpirte Treiben der sogenannten Aristokratie, welches symbolisch in Spanien lokalisirt ist, aber in allen damaligen Kulturstaaten, einschliesslich der deutschen, nach wälschem Muster eingerichteten Fürstenthümer, sich gleich blieb. In der Schilderung dieses Treibens steht Rossini hinter Mozart und Beaumarchais so weit zurück, wie der einseitig begabte, vergnügt komponirende Musiker hinter dem grossartig denkenden und universell empfindenden Künstler; er beschreibt nach Berichten aus zweiter Hand, jene

als betheiligte Augenzeugen. Man vergesse auch nicht, dass Mozart seinen Don Giovanni, diese reichste Manifestation und zugleich schärfste Kritik jenes Treibens, Dramma giocoso genannt hat. Fern lag ihm die sentimentale Auffassung der Späteren, welche aus dem witzsprühenden Werk ein Rühr- und Schauerstück machen, weil der Bösewicht zuletzt verschwindet — denn aller Teufelsspuk, der auf unseren Theatern dieses Verschwinden ersetzt oder begleitet, rührt von Regisseuren her. Auch hier verewigte Mozart, was er täglich mit ansah; und die grausigen Accente einzelner Szenen verhinderten ihn nicht, die Hauptfiguren komisch oder wenigstens realistisch zu skizziren. So war er im gewissen Sinne der Aristophanes seines Kreises; freilich einer arg beschränkten und verkommenen Zeit und einer Gesellschaft, die in ihm alles eher vermuthete und vermuthen liess als einen Aristophanes.

Seitdem ist nun wieder ein Jahrhundert vergangen und wieder steigt es in seiner Wellenbewegung von dem Tiefepunkt, zu dem es nach gewaltigem Eintritt gesunken war, zu neuer Höhe hinauf. Die komische Oper begleitete es getreulich; die lange Depression zeigt sich eben in jener Spieloper, welche, dem Geiste des Südens fremd, sich ziemlich gleichzeitig in Frankreich und Deutschland entwickelte, ihren Sitz nicht mehr an glänzenden Höfen, sondern bei einer zahmen Bourgeoisie hatte und statt des treffenden Witzes nur mit dem gemüthlichen Scherz operirte. Heute ist sie im Wesentlichen vergessen, überstrahlt von ihrer Vorgängerin, die trotz der veränderten Zeiten in voller Frische sich hält; wie ein Märchen aus uralten Zeiten klingt noch ein verspäteter Postillon von Lonjumeau oder Jüngling im lockigen Haar bisweilen in unsere Tage hinein, ganz zu geschweigen von jener behaglich philiströsen Verarbeitung der « Lustigen Weiber », welche an den Kleinbürgern aller deutschen Gaue ein so dankbares Publikum fand. In dieser sekundären Gattung, die für die schläfrigen deutschen Vormärzler wie geschaffen schien und in Italien nur einen bemerkenswerthen Vertreter — Donizetti — fand, waren die Franzosen Meister; es ist eine Aufgabe, die ihre Kräfte nicht überstieg und ihre angeborene Grazie vortheilhaft verwendete. Aber hier lag auch eine ernstliche Gefahr. Der Führer dieser Richtung (die wie alle französische Musik von einem französisirten Ausländer inaugurirt worden war), der liebenswürdige Auber verbummelte sich auf seine alten Tage in einer Weise, deren verhängnissvolle Folgen nicht ausbleiben konnten. In einem geistvollen, der Erinnerung dieses Mannes gewidmeten Aufsatze hat Richard Wagner nach liebevoller Würdigung seiner Hauptwerke wie seiner Persönlichkeit auch seinen Verfall geschildert und dabei nachgewiesen, wie dieser Uebergang von der harmlosen Koquetterie zur « verdeckten Scheusslichkeit » allmählich die guten Elemente ertödtete und endlich einen Offenbach vorbereitete. In der That hat die für Frankreich wie für das übrige Europa so tief beschämende Epoche des zweiten Kaiserreichs auch die ärgste Schmach verschuldet, welche jemals der Kunst angethan wurde, die Operette. Zwar muss man die Franzosen von dem Vorwurfe freisprechen, die Operette erfunden zu haben, da deren Urheber vielmehr einer unreinlich gemischten Grenzrace angehört; allein in Paris fand sie ihre erste Heimstätte und ihren Hof, von dort aus überschwemmte sie das in seiner angeblichen Bildung verkommene übrige Europa. Jetzt liegt sie im Sterben; nur von Wien aus, wo sie eine zweite Heimstätte fand und die geniale einheimische Tanzmusik durch ihre Berührung verpestete, werden noch vereinzelte Rettungsversuche unternommen — zu spät. Ihre Stunde hat geschlagen, zusammen mit der des ernstgemeinten Opernunsinns; und demselben Manne, der sie beide für immer zerstörte, verdanken wir die erste wahre gesungene Komödie, so zugleich das grösste nationale Lustspiel, die Meistersinger in Nürnberg.

Wem heute die Frage Schumanns vorgelegt wird, der nennt, falls ihn nicht blinde Parteilichkeit festhält, an erster Stelle hoffentlich die Meistersinger; ja es ist ein erfreuliches Zeichen, dass sich schon hie und da gewichtige Stimmen vernehmen lassen, welche diesem Werke den Preis unter allen Wagnerischen zuerkennen. Wie stark sein Talent für das Komische war, zeigen viele seiner Schriften — und die Schriften in ihrer Gesammtheit geben ja überhaupt ein besseres Abbild seines Wesens, als die Summe der Dramen, weil er sich dort immer gab wie er war, hier dagegen nur allzu oft von künstlich gezimmerten Systemen beeinflussen liess; ferner die Spinnstube und überhaupt die Gruppen der Mädchen im Fliegenden Holländer. Hier wie dort, auf der Szene wie in den Aufsätzen, z. B. der Pilgerfahrt zu Beethoven und den Zensuren, zeigt Wagner die wahre Begabung zur Komödie auch dadurch, dass die scheinbare Leichtigkeit und der tiefe Ernst immer Hand in Hand gehen: alle grossen Komiker, und nicht zum wenigsten Molière,



Ave Maria.

haben sich als die bittersten unter den strengen Erziehern der Menschheit gezeigt. Und diese ganze ungeheure Begabung, die er so lange zurückgedrängt hatte, um sich ausschliesslich dem tragischen Stile zu widmen, brach sich auf einmal Bahn, um sich, aufgesammelt in einem einzigen, früh geplanten Werke, zu entladen; hier hat nicht ein einziger Mann, sondern die ganze Nation sich zu begeisterter Kraftentfaltung aufgeschwungen: kein Wunder, wenn bei diesem Werke jeder Deutsche aufjauchzt, jeder rein empfindende Mensch seine Erlösung findet.

Die Meistersinger stehen voll und ganz in unserem Leben, aber sie stehen allein. Ihr Schöpfer ist dahin, und ihre Nachahmer erheben hoffentlich nicht den Anspruch, mit ihnen zusammen auch nur genannt zu werden.

Jede Nachahmung ist für die Kunst verloren, schon weil sie nicht spontan produzirt; selbst im Falle des Gelingens ist sie überflüssig und höchstens von vorübergehendem Werth, wie z. B. jene Nachahmungen der verflossenen Spieloper, welche zuweilen in Paris von talentvollen Musikern versucht werden. Entschieden noch tiefer stehen aber die Versuche der Wagnerianer, die nicht wissen, dass es in der Musik kein Schulemachen gibt; von jeher fehlte es den Kapellmeistern in dem Grade an Erfindung, dass ihre Musik sprichwörtlich wurde, und speziell an Wagner imitiren sie nicht das Grosse und Imposante, sondern das Kleinliche und Unnatürliche. Eine Durchmusterung dieser Meute wäre für den Historiker nicht ohne Interesse; aber gerade auf dem Gebiete der Meistersinger steht am wenigsten Erfolg zu hoffen. Wer ein Lustspiel schreibt, muss Ideen haben, in ein bestimmtes Verhältniss zu seiner Zeit und Umgebung treten; wer es heute versucht, wird also schon einen andern Standpunkt einnehmen als Wagner. Denn abgeschlossen hat Wagner auch hier nicht. Wohl richtet sich sein beissender Spott gegen die Krebsschäden unseres Kunstlebens, die Akademien, das Kritikasterwesen, das Muckerthum, die Freiheitsbeschränkung an allen Enden, den einseitigen Kultus der Alten, die Herrschaft der Formel; aber ist damit die Reihe der Missstände erschöpft? Der Künstler nimmt hier Stellung zum Kunstleben, aber auch nur zu diesem; wie ganz anders stand der Grieche da, der alle Zweige des Lebens in sein Bereich zog, vor Allem Staat und Gesellschaft; und ist nicht so Vieles auch in der Kunstmisere allein durch den Zustand von Staat und Gesellschaft verschuldet? Hier bleibt für die Komödie ein unermessliches Feld, an das sich noch kein Lebender gewagt hat, obgleich er im Falle des Erfolges unendlich reichere Lorberen verheisst, als selbst ein Fallstaff.

Adolf Hildebrand. Der Schweinetreiber.

Nur ein Ansatz scheint bisher gemacht zu sein, in allerneuester Zeit und einstweilen unbeachtet; bei der Wichtigkeit des Gegenstandes wird eine genauere Betrachtung um so eher angebracht sein, als auf die Dauer eine tiefgreifende Allgemeinwirkung nicht ausbleiben kann.

Es ist wiederholt, und in der letzten Zeit wieder gelegentlich verschiedener Bühnenaufführungen, von Paul Geisler die Rede gewesen, als von Demjenigen, welcher

in der allgemeinen musikalischen Stagnation allein berufen erscheint, eine grosse Bewegung zu veranlassen und Bahnen zu eröffnen die über Richard Wagner hinausführen. Die Thatsache, dass er wiederholt vom Theater aus zu wirken versuchte, legte die Frage nahe, wie er sich denn zum gesungenen Lustspiel stellen würde; die bisher aufgeführten Werke geben darüber keinen bestimmten Aufschluss. Wenn ihm aber von allen Denen, die an der Fülle seiner Jugendkompositionen seine Bedeutung erkannten, die dramatische Laufbahn vorausgesagt wurde, so hatte man Ursache, die letztere nicht einseitig zu nehmen. Gerade in jenen Werken der ersten Periode, welche seine Eigenart so ausgeprägt bekunden, den vielumstrittenen Monologen und Episoden, zeigt sich eine ganz spezifische Begabung für das Vornehm-Komische — nicht für das Scherzo des Musikers, sondern für die witzige Laune des satirischen Dichters. Am bestimmtesten zeigt sie sich in vier Stücken, welche in die Auswahl der Episoden mit aufgenommen sind; angeregt durch bekannte deutsche Verse, bedürfen sie doch dieser Programme keineswegs, um den Hörer sofort in humoristische Stimmung zu versetzen. Bei derjenigen, welche sich Heine's «Ritter vom Geiste» zum Motto nimmt, zeigt sich der Humor nur als Witz, als glänzender Esprit, als schnelle, gewandte, feurige, sprühende Ideenfülle: das Ideal einer noblen Konversation. Dagegen im «Bremer Rathskeller», dem «Heidelberger Fass» und vollends dem «Lied des Mephisto in Auerbachs Keller» greift der Witz tiefer und wird zur aggressiven Ironie. Das launig auftretende Hauptthema stimmt nämlich in der Notenfolge, also gewissermassen den melodischen Gesichtszügen, genau mit bekannten Themen angeblich ernster Natur überein; so wird diesen in gewissem Sinne eine Schellenkappe aufgesetzt, die erst ihre wahre Natur offenbart. Der Scherz ist äusserst gefährlich, weil er leicht in Rohheit ausarten kann, sobald er nämlich das unrechte Objekt antastet und überhaupt Absicht merken lässt; gelingt es aber, so ist seine Wirkung auch die jedes echten Geniestreichs. So hat Geisler in den drei genannten Episoden beliebte Motive von modernen Repertoirkönigen in ihrer ganzen Phrasenhaftigkeit festgenagelt, offenbar ohne es zu beabsichtigen; dies ist das auszeichnende an ihnen, dass sie an sich den Eindruck freier, selbständiger Erfindung machen, also durch sich wirken und den Humor als natürliche Heiterkeit spielen lassen, dagegen erst bei näherem Zusehen die Verwandtschaft mit den pathetischen Mustern offenbaren, so dass die Parodie nicht wie ein gewollter Hohn, sondern wie eine göttliche Fügung erscheint. Es gibt einen annähernden Präcedenzfall: nicht etwa mit solchen Momenten hat es zu thun, wo ein Offenbach erhabenste Besitzthümer der Menschheit wie Orpheus' Klage, das Maskenterzett, die Marseillaise durch plumpe Travestien in den Schmutz zieht, sondern mit dem genialen Einfall Beethovens, der einen durch Dutzende von Variationen gehetzten Diabelli'schen Walzer plötzlich und ganz ungezwungen die Gestalt der ersten Leporello-Melodie gibt (Alla. «Notte e giorno faticar» di Mozart in Op. 120) — nur dass hier jenes Aetzende fehlt, welches die ganze Geisler'sche Kunst durchzieht und charakterisirt.

Wie nun die ganze Episodenpoesie dem Weiterblickenden von vorn herein als unbewusste Vorbereitung des Dramas erschien, so war es klar, dass auch jenes komische Element seinen vollen Ausdruck erst auf der Bühne finden würde. In den «Rittern von Marienburg» bringt die Szene, da die Landsknechte das gefangene Mädchen hereinschleppen und mit den Bestialitäten mittelalterlicher Soldateska bedrohen, wieder eine jener unwillkürlichen Parodien, indem die Trossbande auf die Worte: «Am Baume wird gehangen der Späher und Spion» eine Melodie im Unisono schmettert, welche als sentimentales Schmachtlied mit dem Text «Für all' mein' Lust und Freud' gewonnen hab' ich Leid» in unseren Konzertsälen eine zweideutige Beliebtheit erhalten hat. Diese Szene ist indessen zu grauenhaft, um noch an Komik zu erinnern. Da erschien neuerdings das Drama «Schiffbrüchig», und dieses thut wohl den grössten Schritt, der einstweilen in der bezeichneten Richtung geschehen konnte; es ist zwar Tragödie betitelt und schliesst jeden seiner drei Akte mit einer gewaltig ernsten Situation ab, aber es weicht dennoch so entschieden von Allem ab was man bisher unter den Begriff der Tragödie zusammenfassen konnte, wie es den Gedanken an Aristophanes und die ideale Komödie wachruft. Dass es der letzteren wenigstens vorarbeitet, wird eine kurze Inhaltsangabe der betreffenden Szenen am besten zeigen; allerdings wird dabei vorausgesetzt, was nicht zu erklären, sondern nur durch Aufführungen praktisch zu erweisen ist, dass die Musik, unerschöpflich in der Erfindung, vollendet in Form und Stil, den geistigen Gehalt des Dramas überzeugend veranschaulicht.

Die Handlung spielt in der Gegenwart, in einem Stranddorfe an der Ostsee. Es ist Sonntag Vormittag; man sieht den Kirchgang der Landleute, hört von der einen Seite Choralgesang und Glockengeläute, von der andern die Volksmelodie eines Landmädchens; Berndt, vom Hafen kommend, lauscht den Tönen des letzteren und entzündet an ihren Klängen und Worten seine Phantasie: sind es doch die ersten Klänge, die ihn in der Heimath nach zehnjähriger Abwesenheit begrüssen. Er ist im Zustande eines physisch und moralisch Schiffbrüchigen. Einst blühten ihm hier bessere Tage: der gewandte Husarenlieutenant, unwiderstehlich in seiner Liebenswürdigkeit, leidenschaftlich und übermüthig, im Grunde seelensgut, aber gestempelt durch jene cerebrale Abnormität, die ihn aufbrausen lässt und zum Sklaven seiner zügellosen Laune erniedrigt, sah ein Leben voller Sonne vor sich; als er die Streiche etwas zu toll trieb, schien er sich auch moralisch durch die Verlobung mit einem vornehmen und geistvollen Mädchen zu retten, da wurde eine allzu böse Skandalgeschichte, deren Heldin die rothe Hanne war, bekannt und zerstörte mit der Verlobung auch seine Stellung. Er zog in's Ausland, arbeitete sich in allen Welttheilen wieder herauf und kehrte nun nach zehnjähriger Selbstverbannung heim; da ereilte ihn der physische Schiffbruch, aus dem er nur das nackte Leben rettete, und so sieht er sich genau da angelangt, wo er vordem stand. Aber sein wildes Temperament lässt ihn nicht lange den trüben Gedanken nachhängen; zum ersten Male bricht hier der verderbliche Funke wieder aus, der ihn jedesmal im kritischen Moment vom rechten Wege trieb und jagt ihn von ernstem Sinnen zu übermüthigem Vertrauen auf sein nie versagendes Spielerglück. Da tritt die rothe Hanne auf; in ihr siegt die Unversöhnlichkeit ob der erlittenen Schmach über das Staunen des Wiedersehens. Ihren Vorwürfen antwortet Berndt bald schmerzlich resignirt, bald innig flehend, mit sichtbaren Zeichen der Reue; als sie nur um so härter wird, fährt er auf und reizt sie zur äussersten Drohung: sie prophezeit den ungeheuren Tag, da die Gedrückten sich einmüthig erheben, von den Bedrückern Rechenschaft zu fordern. In diesem Augenblicke ertönen wieder die Glocken; die vornehmen Damen kommen zuerst aus der Kirche und überlassen sich — während drinnen der Choral «Ach bleib mit deinem Schutze» gesungen wird und der Organist nachspielt — die ältere Schwester der Ausübung ihrer Barmherzigkeit, die jüngere der Freude am schönen Wetter: Käthchen steht ja eben erst im Begriff, in's eigentliche Leben hineinzutreten; Elise dagegen, einst mit Berndt verlobt, konnte die Katastrophe nie verschmerzen und sucht nun, durch eine Konventionsehe an den Amtsrath Treskow gefesselt, ihren Trost nach Standessitte in ausgedehnter Armenpflege. Die Menge verläuft sich, da spricht Berndt die Damen an. Elise ist überrascht, verlegen, Käthe, die ihn aus den Kindertagen in Erinnerung hat, ganz unbefangen, Berndt führt zum ersten Male all' sein überlegenes Konversationstalent in's Feuer; dabei berührt er die peinlichen Momente der Vergangenheit nur ganz diskret und behandelt Käthchen mit einer Artigkeit, an welcher langjährige Uebung im Courmachen und aufrichtige Freude an der frischen Jugendblüthe ungefähr gleichen Antheil zu haben scheinen. Er erfährt Elisens Verheirathung mit Treskow; nach einem schmerzlichen Augenblick und dem Ausruf «barer Hohn», fällt ihm ein, dass er gerade in diesem Verkehr eine erste Rolle spielen, eine wüste Geselligkeit neu beginnen könne; und da das naive Käthchen ihn vorlauter Weise zum Mittagessen eingeladen hatte, bietet er den Damen artig den Arm, sie nach Hause zu geleiten. — Währenddem ist die rothe Hanne aufgetreten, diesmal aber begleitet von ihrem Knechte Hans Revolt, dem Vertreter der dienenden Klasse, bei dem sich die primitiven Gerechtigkeitsideen seiner Herrin in wilden unklaren Sozialismus umgesetzt haben. Er kennt ihr Schicksal und ist ihr blind ergeben; der Auftritt, den er eben mit angesehen, reizt ihn auf's Aeusserste, und der Akt schliesst mit einer frenetischen Szene der Empörung, die schliesslich in verklärtes Sehnen übergeht und von dem hinter der Szene wieder einsetzenden Frühlingsliede gekrönt wird.

Schon dieser erste Akt zeigt deutlich, mit was für einem Kunstwerke wir es zu thun haben. Es werden Charaktere aus dem Leben genommen, aber nicht beliebig herausgegriffen, sondern bei aller individuellen Färbung sind sie typisch, sind Repräsentanten der unsere Zeit beherrschenden oder bewegenden Kräfte. Das Leben dieser Zeit im Ganzen wird zu Grunde gelegt und anschaulich geschildert; die Schilderung ist weder glatte Kopie, noch bequeme Apotheose der Wirklichkeit, sondern künstlerische Darstellung mit einer starken Würze von Ironie. Damit ist das wesentliche Material der Komödie gekennzeichnet. Nur aus der Erfahrung lassen

sich ja die Dichtungsgattungen definiren, und wo wir zu den erhabensten Mustern hinblicken, finden wir uns in diesem Punkte bestätigt. Bei den Griechen war Tragödie keineswegs mit dem identisch, was wir Trauerspiel nennen; uns selbst sind aus dem fünften Jahrhundert Tragödien mit fröhlichem Abschluss erhalten. Aber zur Tragödie gehörte die auch äusserliche Trennung von der täglich uns umgebenden Menschheit, ihrer Sitte und Sprechweise, gehörte der Eintritt in die Welt der Götter und Heroen, wie später in die der Grossen dieser Erde; man versuchte es wohl öfter mit dem «bürgerlichen Trauerspiel», aber immer wieder scheiterte es schnell und kläglich, keineswegs an der Unfähigkeit der Dichter, sondern an seiner eigenen Unfruchtbarkeit.

Die Komödie dagegen legte die Verhältnisse des täglichen Lebens zu Grunde, griff sie an und führte in ihrem Rahmen die Persönlichkeiten vor, durch deren Schilderung sie der Welt dieselben grossen Wahrheiten sagte, wie die Tragödie mit ihren so verschiedenen Mitteln. Der ernste Zweck war also derselbe; man vermag daher so wenig Komödie mit Lustspiel wiederzugeben wie Tragödie mit Trauerspiel. Unwillkürlich treffen hier Antike und Renaissance zusammen. Dante nannte das unsterbliche Hauptwerk seines Lebens Commedia, obgleich es wahrlich mit der Lustigkeit wenig zu thun hatte, vielmehr nur deshalb, weil es im Gewande des täglichen Lebens im Gegensatze zum Kothurn einhergeht (nämlich die gesprochene italienische Sprache anstatt der bis dahin in der Literatur einzig geltenden lateinischen verwendet. Wohl wird der echte Komödiendichter die Heiterkeit stets als ein Hauptmittel in's Feld führen, aber eben auch nur als ein Mittel; es kann überall helfen, oft aber wird es, wie gerade in den Hauptwerken Molière's, auf einzelne Punkte beschränkt werden. Darin liegt der Hauptunterschied zwischen der Komödie und dem Lustspiel, dass das eine zur Posse, das andere zum Drama sich stellt; jenes sagt Heiteres in heiterem Gewande, dieser ist das Gewand nur Maske, aus welcher das Ernste hervortönt.

Adolf Hildebrand. Leda.

Alle die genannten Kennzeichen passen auf den ersten Akt von Schiffbrüchig. Die Komik, die mehr oder weniger verdeckte Satire durchzieht ihn vom Anfange an und zeigt sich besonders in der gesellschaftlichen Unterhaltung der Damen mit Berndt — die Episode der Ritter vom Geiste war dafür eine unbewusste Vorstudie —, aber auch in dem Genrebild «Nach dem Gottesdienst», wie in der Wahl und Behandlung der Choräle selbst. Ihren Höhepunkt erreicht sie aber erst im zweiten Akte. Er spielt wenige Stunden nach dem ersten, Nachmittags im Park des Herrenhauses. Berndt und Treskow sitzen mit den Damen auf der Veranda beim Kaffee und sehen dem Vergnügen der Dörfler zu: es ist das Maifest, welches die Herrschaft alljährlich für die Bauern veranstaltet. Schon die einleitende Tanzmusik ist ein Meisterwerk im Stile von Teniers oder Jan Steen. Der von wenigen Instrumenten auf der Bühne gespielte Walzer, in denen Melodie, Rhythmus und Bass hart und unvermittelt neben einander hergehen, gibt ein Bild von all' dem Schwunge, aber auch all' der Derbheit dieser Vergnügungen; zu Hilfe kommt ihm die Organisation unserer Dorfmusikkorps: der Trompeter kann nur ein paar bestimmte Töne auf seinem Instrumente blasen.



Emil Brack pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.
Copyright

Im Wonnemond.

die mit peinlicher Regelmässigkeit immer an derselben Stelle wiederkehren; der Pauker macht zuerst Alles todt mit seinen Gewaltschlägen auf Becken und grosse Trommel, vollends mit dem Klarinettisten ist gar nichts anzufangen. Erst bläst er falsch und verwandelt den schönen Einklang mit der ersten Geige in einen grellen Misston, dann vergisst er gar die Noten und wiederholt, um hineinzukommen, während die Andern richtig fortspielen, immer von Neuem den letzten Takt, bis der Trompeter ihm mit einiger Brutalität aushilft. Endlich setzt auch der Chor, vom vollen Orchester unterstützt, mit einem neuen Walzer ein, dessen Text keinen Zweifel darüber lässt, worauf es der Bauernjugend beim Tanzvergnügen ganz eigentlich ankommt. Da erhebt sich der Dorfälteste, heisst gebieterisch die Musik schweigen und hält eine Ansprache an den gnädigen Herrn Amtsrath; er ist ganz Ergebenheit, er geräth in Verwirrung und rettet sich mit einem Hoch, in das die Menge dreimal begeistert einstimmt. Da ertönen im Hintergrunde die leeren Quinten einer frisch gestimmten Geige; der Schulmeister erscheint mit den Kleinen, die ein von ihm eigenhändig verfasstes Lied zu Ehren der gnädigen Frau vortragen. Er zählt ihnen den Takt vor und spielt die Melodie, welche wieder parodirt und doch zugleich wie ein Volkslied klingt, auf seiner Violine mit, so dass am Schlusse, wo er zur nachdrücklicheren Betonung einer ohnehin nicht misszuverstehenden Anspielung ehrerbietig den Hut zieht, der Gesang etwas unrein wird und zögert. Berndt nimmt diese Gelegenheit zu einem auf Käthe besonders wirksamen Scherze wahr; doch es ist Zeit, dass der Amtsrath antwortet. Die Beredtsamkeit ist ihm zwar, wie den meisten Landjunkern, versagt; er muss sich bei jedem Satze besinnen; aber er riskirt's und stürzt sich etwas unvorsichtig von der Danksagung an die Gesinnungstüchtigen zu wuchtiger Invektive gegen die weniger Gesinnungstüchtigen, so dass ihm die Stimme umschlägt, als er Revolt auftreten sieht. Dieser hat es leichter mit seiner Agitationsrede — und in ihr erhält auch die Handlung ihren Wendepunkt. Bis hieher hatten wir Schilderung, ein bewegtes Bild, aber nur die Vorbereitung für die ernstere Entwickelung der Dinge; nun setzt die Handlung selbst ein, und damit verschwindet die Komik von selbst. Nur einmal kehrt sie noch wieder, wenn nach dem furchtbaren Auftritt, den Revolt indirekt und Berndt direkt verschuldet, dieser den Tanz wieder aufnehmen lässt und nach kurzen Intermezzi, bei denen er Käthe mit Hilfe des diesmal zarten Walzers noch enger umgarnt, dem Amtsrath ein Zeichen gibt, dass der Pöbel ihn zu ennuyiren anfange. Es ist Abend geworden, und gehorsam schlägt der Freund den Bauern vor, sie persönlich zu einem Trunk in den «Krug» hinabzuführen; dieselben Musikanten, die vorher zum Tanz und Tusch aufgespielt hatten, eröffnen nun den Zug mit einem Marsch, dessen Erfindung und Instrumentation dem bitteren Humor der Szene die Krone aufsetzt, das inhaltreiche Zeitbild abschliesst. Was inzwischen vorgegangen ist, was nachher geschieht, soll hier nicht erzählt werden; es hat mit dem Gegenstande unserer Betrachtung nichts zu thun, in dem furchtbaren Gang der Ereignisse findet sich für die Komik kein Platz mehr.

Ein Lustspiel aber kann Schiffbrüchig nicht genannt werden, eine Opera buffa auch nicht, wohl aber eine Komödie in dem Sinne des Wortes der oben angedeutet wurde, den Alterthum und Renaissance empfanden. Man werfe dem Stücke nicht vor, dass es aus zwei heterogenen Bestandtheilen zusammengesetzt sei; ein einziger Ueberblick wird Jedem sofort zeigen, dass gerade seine Einheitlichkeit so fest dasteht wie seine Knappheit Ernst und Humor arbeiten jeder in seiner Weise, aber gemeinsam nach dem Winke des Schöpfers, um uns dem einen Ziele zuzuführen. Man braucht ja auch gar nicht bis zum Misanthrope oder den Fröschen zurückzugehen, um für diese wunderbare Verschmelzung die Analogie zu finden; einem viel jüngeren Dichter, der als Kind seiner Zeit sie persiflirte, und dabei seinem Naturell, dem Scherz, weit eher als dem Grimm zugänglich war, Beaumarchais, ist sie gelungen, im Figaro wie in dessen Nachspiel, der Mère coupable. Dieses Verschmelzen liegt eben im aristophanischen Geist; und der wohnte in Beaumarchais wie er in Paul Geisler wohnt. Dort ist er nur im Keime vorhanden und durch manches Nebenwerk, das die Zeit mit sich brachte, überwuchert; hier hat er sich wieder Bahn gebrochen und Triumphe errungen, ohne doch eine Alleinherrschaft zu beanspruchen. Denn Schiffbrüchig ist nicht nur von dem Ernste des Komöden, sondern auch von der Heiterkeit des Tragöden durchdrungen; es repräsentirt ein Genre für sich, eine neue Kunstform, nicht ein neues Beispiel in vorhandener Form, wie selbst die beste komische Oper. So kann man es in keiner Weise selbst mit Falstaff vergleichen. Verdi hat sich noch einmal in

allem Glanze und aller Feinheit gezeigt, ja in mancher Hinsicht sich selbst übertroffen, und dennoch bleibt er sich treu; seine Kunst will das Publikum anregen, das Lustspiel und die komische Oper will es amusiren, die Kunst Wagner's und Geisler's will es erziehen. Erziehen in dem Sinne, wie die Kunst erziehen kann, nämlich weit ausholend und tief eingreifend; nicht von heute auf morgen, nicht durch Belehrungen oder Moralpredigten, sondern durch die unbewusste konstante Einwirkung auf das Gemüth und die allmähliche Trainirung des ganzen Empfindens: sie schafft und läutert dem Menschen die Weltanschauung. Mit dieser erziehlichen Kraft greift sie, und das ist ihr höchstes Verdienst, über die engen Grenzen der Zeit und des Raumes hinaus. Nicht eine bestimmte Gesellschaft, nicht eine einzelne Nation schildert sie in Wahrheit, sondern durch deren Symbol alle Nationen und eine ganze Kulturperiode; sie zeigt uns von ferne ein Ideal, welches nicht einer Zeit, sondern allen Zeiten vorschweben muss. So spielt sie eine Rolle in der Weltgeschichte und trägt ihren Theil bei zu dem grossen Werke dass «Europa eins wird» — das sind freilich Bestrebungen, von denen die komische Oper sich nichts träumen lassen konnte. Die Komödie dagegen, die zu allen Zeiten von ihnen erfüllt war, schien seit dem Verfall der französischen Litteratur im 19. Jahrhundert vom Erdboden verschwunden zu sein; wenn sie jetzt wieder ersteht, neu gestaltet und die intensive musikalische Sprache redend, welche allein dem intensiven Empfinden der neuen Zeit dienen kann, so verdanken wir auch dieses kostbare Geschenk, wie die Rettung so manches uralten Gutes, der allmächtigen, allbefreienden deutschen Musik.



ADOLF HILDEBRAND.

VON

CORNELIUS GURLITT.

Neunzehn Jahre war der junge Bildhauer Adolf Hildebrand alt, als er 1867 nach Rom kam. Er begleitete dorthin seinen Meister, Kaspar Zumbusch, trat aber bald in den Geisteskreis eines Anderen, des Malers Hans von Marées. Ein Werdender trat einem Manne gegenüber, der in schweren Kämpfen zur Selbständigkeit seines Wesens durchgedrungen war. Marées hatte mit einem schmerzvollen aber thatkräftig durchgeführten Schnitt sich vom Kunstgetriebe seiner Tage losgelöst und mit Absicht sich in die Einsamkeit zuruckgezogen, um dort sich selbst werden zu sehen, und lockte nun Andere aus der Welt und ihrem Beifall in die Enge und zum Streben nach Selbstgenügen.

Als ich Hildebrand kennen lernte, das einzige Mal, dass ich ihm nahe getreten bin, war er bereits ein reifer, fertiger Mann. Es war 1884, als mein nun verstorbener Bruder Fritz Gurlitt, dem in Deutschland kaum bekannten Künstler eine Sonderausstellung seiner Werke in Berlin veranstaltete. Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 war Hildebrand's Name zwar in Ehren genannt worden, seitdem aber hatte man ihn wieder aus dem Gedächtniss verloren. Unter den Künstlern wusste man wohl, dass in der stillen Werkstätte in Florenz ein emsiger, besonderer Geist walte, aber man schätzt bei uns diese heimliche Kunst wenig; man meint, das Gute müsste wagen an die Oeffentlichkeit zu treten, vor dem grausam strengen Urtheilsspruch der Ausstellungen zu bestehen. Hildebrand scheute sich vor diesen. Wie Marées, sein älterer Freund, hütete er sich, dem Kunstpöbel sein Gefühl, sein Schauen zu offenbaren. Es war eine der Thaten meines Bruders, die meiner Ansicht weit über das hinausgehen, was der Kunsthandel sonst gewöhnlich thut, dass er Hildebrand wie auch Marées und manchem Anderen durch sein feines Gefühl für echte Kunst und seine ehrliche Begeisterung für ihr Streben den Muth machte, vor die Oeffentlichkeit zu treten, und dass er es auf sich nahm, all' den einfältigen Fragen des p. p. hohen Adels und geehrten Publikums sowie den meist noch einfältigeren Anzapfungen der Kritik mit gutem Humor Rede zu stehen, seine Nerven zu Markte tragend, damit Jene in grösserer Ruhe schaffen können.

Seit 1873 hatten die deutschen Kunstfreunde ein Werk Hildebrand's nicht gesehen, in Berlin war vorher noch nie eines ausgestellt worden. Man durfte einigermassen gespannt darauf sein, wie die Arbeiten in der Stadt des Hellenismus, in Spreeathen wirken würden, wo Reinhold Begas eben anfing, die Rauch'sche Schule aus zopfiger Nachtreterei herauszureissen. Es war schon ein Erfolg, dass die Akademie der Künste den Raum für die Ausstellung darbot, der in dem ungünstigen Lokal der Kunsthandlung Fritz Gurlitt nicht zu finden war. Ich half damals Hildebrand in dem für Plastik nicht eben günstig beleuchteten Uhrsaale des Akademiegebäudes beim Aufstellen namentlich jener männlichen Figur in Marmor, welche die Nationalgallerie aus jener Ausstellung erwarb.

In allen Ecken des Raumes wurde ein günstiger Standplatz gesucht und wenn mich selbst gleich die schlichte Grösse der Arbeit aus jedem Winkel heraus ergriff, fand Hildebrand selbst nirgends das ihm geeignet

erscheinende Licht. Verzweifelnd liess er sie stehen, wohin sie eben zuletzt gerückt worden war.

Und nun warf Hildebrand selbst die Frage auf, wie denn die Figur heissen solle: Ein junger Mann stand vor uns, wie nach starker Anstrengung, mit ruhig herabhängender Rechten, eingestemmter Linken; doch ohne jeden «Gestus», ohne jedes «Attribut», ohne jeden Anknüpfungspunkt für geistreiche Beziehungen. Nur an einem Punkt schien er mir fassbar. Es lag eine eigenthümliche Schwermuth auf dem beschatteten Auge, ein ruhiges Sinnen, der Blick schien nicht zusammengefasst, sondern bildlos in die Ferne gerichtet. Er stand so ganz in sich abgeschlossen da, er suchte nicht nach einer Nachbarschaft, nicht nach einer geistigen und nicht nach einer körperlichen. Keine Bewegung der Glieder oder des Hauptes ging an ihm uber das Bild ruhigen Seins hinaus — nur jener Schatten auf dem Auge!

Ich frug Hildebrand, ob man das Bildwerk etwa «Allein!» taufen könne. Mir schien «Allein!» ein sehr treffender Name. Denn erstens sagte er nichts; und zweitens konnte er die Kritik, die doch eine Handhabe braucht, anregen etwas zu sagen. Einen Augenblick war ich sehr stolz auf meine Erfindung, ich fand sie sogar geistreich und dachte mir: Jenen, zu welchen das Bildwerk als solches nicht spricht, wird er doch eine Beziehung bieten, durch die sie dem herben Dinge beikommen konnen!

Aber Hildebrand lehnte meinen Vorschlag ruhig ab. Im Kataloge hiess dann das Werk sehr einfach «Mannliche Figur» und der Direktor der Nationalgallerie, Max Jordan, hat den guten Geschmack gehabt, auch nicht einen geistreichen Titel für das Werk zu erfinden, «Jugendlicher Mann» heisst es dort. Aber der Zug von Schwermuth ist, seit er an anderem Orte steht, von ihm gewichen, seit er aus dem Oberlichtsaale herausgebracht ist, in welchen er nicht gehörte. Mit dem Schatten auf dem Auge ist wohl der «stille Gesichtsausdruck» den ihm der Katalog der Nationalgallerie nachrühmt, nicht gewichen, wohl aber die Trauer, die mich glauben machte, er fühle sich allein, der im Marmor Lebendige.

Neunzehn Jahre war Hildebrand alt, als er in Rom ankam. Vorher hatte er bei Kreling in Nurnberg seine Lehrzeit durchgemacht und man weiss, was das in der Mitte der sechziger Jahre hiess. Noch war die deutsche Plastik ganz im Banne des Klassizismus und der Romantik, Kaulbach stand auf der Hohe und Kreling folgte ihm getreulich als Zeichner wie als Maler. Schöne Linie und tiefer Inhalt waren die Stichworte. Seine Kartons waren im Stil des Reliefs plastisch aufgebaut und seine Statuen malerisch empfunden. Durch alles Schaffen ging aber das Streben nach dem Typischen, und selbst dort, wo man Kreling als Realisten verwarf oder feierte, zeigte er sich als ein Künstler, der nicht einzelne Menschen, sondern Gattungen von solchen in einer Gestalt zur Darstellung bringen wollte. Und nicht viel anders erging es Hildebrand bei Zumbusch, welcher damals an seinem Max-Denkmal für München arbeitete, einem Werke, das wohl gross an Form ist, aber doch nicht gross gedacht; dessen Figuren an Riesenmass der Leiber weit über Menschliches hinausgehen, aber eine zu sehr verallgemeinerte Bildung haben, als dass die mächtigen Flächen ihrer Glieder Eigenleben erfüllen könnte.

Hildebrand blieb etwa ein Jahr in Rom und wurde dort mit Hans von Marées befreundet, dem um zehn Jahre älteren Maler. Dies Jahr war, wie er mir schreibt, «für ihn mit und durch Marées von grosser Anregung». Hildebrand wurde nicht Marées Schüler, ihre Schaffensart führte sie verschiedene Wege, aber doch ist das Zusammenleben mit jenem merkwürdigen Manne von vielleicht tiefer einschneidender Bedeutung für den jungen Bildhauer gewesen, als dieser selbst empfindet. Hildebrand, der schon 1869 wieder nach Deutschland zurückgekehrt, studirte dann in Berlin unter Siemering, arbeitete später dort und in Dresden selbständig, bis er 1872 nach Florenz übersiedelte, wo er bis vor kurzer Zeit dauernd sich aufhielt. Ein Auftrag rief ihn endlich aus seiner italienischen Einsiedelei nach München.

Eine Einsiedelei war der florentiner Aufenthalt in künstlerischer Beziehung gewesen. Wenigstens wagte ich bei einer Anwesenheit in Florenz zu Ende der siebziger Jahre nicht, Hildebrand in seiner dortigen Werkstätte zu besuchen. Meine florentiner Freunde riethen mir davon ab, da er sich selbst abschliesse. Aber er war doch nicht allein: Neben ihm schuf Böcklin und um ihn standen die Werke der Alten. Er war also dauernd in allerbester Gesellschaft! Und in der Stille dieses Kreises reifte die Kunstart Hildebrand's — eine eigene Weise, zu der nicht Jeder gleich den rechten Schlüssel findet.

Es muss natürlich Jedem in der Welt unbenommen bleiben, sich einen eigenen Massstab dafür zu schaffen,



F. Hanfstaengl München

Pausias.

wie echte Kunst auszusehen habe, und dann mit diesem Masse jedes Werk zu bemessen, jenes aber, welches zu leicht befunden wurde, zu verwerfen. Wählt er seinen Massstab recht «hoch», so kann er sich die Freude machen, keine Kunst für genügend zu finden, und zu erklären, seiner Vorstellung grösster Schönheit entspräche überhaupt nichts in der Welt, er finde überall Mängel. Und das Angenehmste dabei ist, dass einen solchen «hohen» Massstab zu finden das Allerleichteste auf der Welt ist. Man braucht nur seine eigene kleine Natur für den rechten Massstab der Dinge zu erklären und von vornherein zu sagen, die Kunst muss so sein, dass sie mir gefällt. Sofort steht man damit hoch über aller Kunst; man ist sofort aller Sorge darum enthoben, ob man sie recht versteht.

Leider ist mir dieser «höhere» Standpunkt versagt. Ich muss mich vor jedem Werke plagen, indem ich mich frage: Was will das Werk? ist es berechtigt, das Gewollte anzustreben? hat es das Gewollte erreicht? Und daher freut es mich, wenn ich eine Handhabe zum Verständniss einer Kunst finde, wenn ich mir gleich gestehe, dass das erklärende Wort immer nur ein Nothbehelf ist: denn das Kunstwerk sollte mir selbst Antwort auf meine Fragen geben können oder richtiger, ich sollte so viel sehen gelernt haben, dass ich die Antwort allein, ohne erklärenden Text aus dem Werke zu lesen vermag.



Adolf Hildebrand. Mutter mit Kindern.

Es war vielleicht eine Vermessenheit von mir, diesen Aufsatz über Hildebrand in dem Augenblicke zu schreiben, in welchem er mir ankündigte, dass in kurzer Zeit eine Schrift von ihm erscheinen werde, die am besten über seine künstlerischen Ansichten Aufschluss geben könne. Ich würde dieser Konkurrenz sicher aus dem Wege gegangen sein, hätten nicht neben mir die Bücher von Conrad Fiedler und Carl von Pidoll über Hans von Marées gelegen, hätte ich nicht die Niederschriften von Stauffer-Bern und das Buch Max Klinger's «Malerei und Zeichnung» zur Hand, und schiene mir nicht diese Reihe

von schriftstellerischen Arbeiten über manche gemeinsame Eigenschaft der neurömischen Schule Aufschluss zu geben. Und so schrieb ich denn diese Zeilen, denen ich nach Erscheinen jenes Buches nur die dessen Inhalt erläuternden Bemerkungen beizufügen hatte.

Marées hielt es für die höchste künstlerische Aufgabe, eine einzelne Figur zu schaffen. Dabei bestand ihm zwischen Plastik und Malerei nur ein Unterschied in den Mitteln. Vor Allem sah er bei der Anlage seines Werkes auf «gewisse normale Beziehungen des bildnerischen Ausdrucks», so z. B. dass eine aufrecht stehende männliche Figur zunächst auch in überzeugender und unzweifelhafter Weise steht, dass das Gleichgewicht bildnerisch entwickelt, dass die stützende Kraft des Knochengerüstes, die Verschiebungen der Weichtheile, das freie Spiel der unbelasteten Glieder auch wirklich zum Ausdruck komme. Dabei ging er immer aus von bildnerischen Vorstellungen der einzelnen Figur; so dass oft in Kompositionen jede Gestalt für sich, getrennt erscheint. Er wählte seine Stellungen dem Alter, dem Geschlecht, der Entwicklung des Dargestellten gemäss so einfach als möglich, seinem Modell folgend, nicht es zu «Attitüden» zwingend.

Die Natur suchte er nicht ihrem augenblicklichen Erscheinungswerthe, sondern ihrem Wesen nach zu erfassen; das heisst er zeichnete das Modell oft, von allen Seiten, in verschiedenen ihm eigenthümlichen Stellungen, doch nicht in allen seinen Einzelheiten, sondern in kühnen Umrisslinien, breiten Flächen. Er lernte das Individuum auswendig, so dass es in seiner Besonderheit in ihm lebte, und er schuf es dann aus dem Gedächtniss, in geschlossenem, raschen Darstellen. Er verlangte, dass die Gestalt in ihren Bewegungsmotiven, also namentlich in den Gelenken «verstanden», oder doch als Ganzes «gross» gesehen sei und dass diesem «Grosssehen» eine selbständige, von aller Zufälligkeit freie Gestaltungskraft folge, das heisst, dass das Gesehene sich zum selbstempfundenen Typus erhebe. Er wollte also etwas ganz Anderes als die Klassizisten, die einem Kanon zustrebten, einer allgemein giltigen schönheitlichen Form, der man sich in jedem Falle thunlichst zu nähern habe: er suchte vielmehr eine für den besonderen Fall giltige Form, die nicht einer universalen Darstellung des Schönen, sondern der besonderen und zugleich das Ganze einheitlich zusammenfassenden Darstellung des betreffenden Gegenstandes entspräche. Er wollte aber zugleich etwas ganz Anderes, als die modernen Naturalisten, die er gründlich hasste, weil er nicht das wahre Bild einer Augenblickserscheinung, nicht den Eindruck einer Gestalt auf den raschen Blick nachzubilden strebte, sondern sich mühte, dem unter den verschiedensten Erscheinungsformen, wechselnder Beleuchtung, wechselnder Stellung und wechselndem Standort Beobachteten das innere Wesen, die Summe der Formenwerthe abzulauschen und in ein Bild zusammen zu bringen.

Aehnliches erstrebte Stauffer-Bern. Seine Arbeiten wurden seit seinem römischen Aufenthalt immer einfacher, sein Vorwurf wurde immer mehr die geschlossene Darstellung eines Menschen. Er ging ganz darauf aus, das Bildniss zur typischen Gesammterscheinung des Dargestellten nicht etwa zur getreuen Wiedergabe der Erscheinung zu machen, in welcher der Gemalte einen Augenblick verharrt hatte. «Das Erfassen der jeweiligen Figur als Organismus, als lebendiges abgerundetes Ganze», wurde sein Ziel. Und Klinger geht dieselben Wege. Auch ihn führt das Streben, den Menschen nicht einseitig, sondern mit plastischem Empfinden darzustellen dahin, in seinen Kompositionen die Gestalten von einander zu trennen, ja endlich zur Bildnerei selbst überzugehen. Er sucht, wie er in seinem Buche sagt, das Talent des Malers in der Kraft und Vollendung, mit der er die Form charakteristisch beherrscht, in dem Umfassen und Sehen, in dem Nachgehen und Nachfühlen dem Geschauten gegenüber, in der Intensivität des Erfassens. Es bedarf für ihn keinerlei geistiger Zuthat, keiner Kombination, wenn nur das Bild voller individuellen Lebens, ein Stück geschauter und vollendet wiedergegebener Welt ist. «Wir sind vor der Natur, bei dem was wir sehen, immer Mitwirkende» sagt er. «In ihre Stimmungen und Eindrücke mischen sich stets unsere Wünsche, mischt sich unsere Unruhe: Vor dem Bilde werden diese aufgelöst!» Das Bildwerk ist also, oder soll doch sein, die durch die Künstlerhand zur Einheit gebrachte Vielheit der auf's schärfste zu erfassenden Natureindrücke.

Es ist gewiss kein Zufall, dass allen diesen Künstlern der Drang, sich verständlich zu machen, die Feder in die Hand drückte. Sie stehen hierin in vollem Gegensatz zu den Realisten und zur Pilotyschule. Wenn Marées selbst seine Ansichten nicht niederschrieb, so war doch zweifellos sein Vortrag, den uns Pidoll übermittelte, eine in sokratischer Form vorgetragene Lehre,

welche ebensosehr durch das Wort wie durch Stift und Pinsel wirkten. Es leugnet nun, sobald man sie direkt frägt, jeder dieser Künstler für sich, des Anderen Schüler gewesen zu sein. Auch war sichtlich ihr gesellschaftlicher Zusammenhang viel geringer als man zumeist annimmt. Theilweise haben sie sich unter einander nie gesehen. Aber die gleiche geistige Strömung geht durch Alle: Sie sind die eigentlichen Bekämpfer des modernen Realismus, in ihnen liegt der Anfang zu einer neuen typischen Ausdrucksform. Der gänzlich unbefangene Böcklin war der grosse Anreger. Zwischen Hildebrand und Marées besteht nicht blos der Unterschied, dass der Eine Bildhauer und der Andere Maler sei, sondern der viel wichtigere, dass Hildebrand das vom älteren Künstler in den Umrissen aufgestellte Programm mit stärkerer, sinnlich-künstlerischer Kraft durchzuführen verstand. Mein Titel für seine «Männliche Figur», die ich «Allein» nennen wollte, scheint mir jetzt, nachdem ich Hildebrand's Buch las, so verkehrt nicht. Ich hatte damals das rechte, wenn auch noch unklare Empfinden, dass hier ein Künstler absichtlich sich den Menschen als ein Gesondertes, in sich Abgeschlossenes darstellte, als ein Werk ohne Zusammenhang mit der Welt draussen, ohne die Absicht dieser etwas zu sagen, sondern vor Allem mit dem scharfen Willen künstlerisch zu sein, zu leben, ein volles Dasein zu führen.

Gleich den alten Meistern will Hildebrand vor Allem lebendiges Dasein schildern, nicht Gedanken verkörpern. Er hat sich endgiltig von der seine einstigen Lehrer in Deutschland noch beherrschenden Hegel-Schelling'schen Aesthetik frei gemacht, ihm ist nicht die Schönheit die Verwirklichung einer Vorstellung, die Verkörperung eines Gedankens. Er wird Klinger voll zustimmen, wenn dieser sagt, es sei für das ächte Bild wesentlich, dass es Zuthaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art vermeide. Er sucht jene sich selbst genügende Ruhe, welche jener vom Bilde verlangt, auch im plastischem Werke. Wie es der Inhalt von Marées' Leben war, dass er eine unmittelbare Form für sein Verhältniss zur Natur suchte, so ist es auch dies für Hildebrand's Ziel und Treiben der Kraft Er sucht in der Kunst die Fähigkeit, ein Erschautes zu verinnerlichen und als ein Verinnerlichtes Anderen darzustellen. Und er fand es, indem er die einfachsten Gegenstände behandelte, sie von der sie zufällig umgebenden Welt sonderte, sich ganz mit ihnen erfüllte und nun ein Neues aus ihnen gestaltete. Er ahmte den lebendigen Menschen seinem Wesen, nicht seiner Augenblickserscheinung gemäss nach, liess ihn durch das Medium des Künstlers als Kunstwerk wieder aufleben. Hildebrand ist Realist, weil ihm nur die Natur Vorbild ist und weil er nicht ein über der Natur stehendes Ideal dieser anerkennt; er ist Idealist, weil er nicht die Natur nachahmt, sondern seine Vorstellung von der Natur zum Ausdruck bringt; er ist nie stilgerecht, weil er keiner Zeit, auch keinem Zeitgenossen sich in der Form zu nähern sucht; und er ist voll Stil, weil seine Persönlichkeit stark genug ist, um jeder Form, welche aus seiner Hand hervorgeht, ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Freilich heisst sein Stil nicht «Louis quatorze» und nicht «Lionardo» sondern «Adolf Hildebrand».

Es sind nicht erst die reifen Jahre, welche Hildebrand selbständig machten, früh begann die eigenartige Kunstauffassung in ihm zu wirken. Man sehe die beiden kleinen Arbeiten, welche schon auf der Ausstellung von 1873 erschienen, den «Hirtenknaben» und den «Trinkenden». Die ruhige Haltung des Erstern,



Adolf Hildebrand. Frau Clara Schumann.

die feine Behandlung namentlich der Weichtheile im Gegensatz zu dem sich von akademischer Form losreissenden, derberen Knochengerüst hat noch etwas vom Wesen des deutschen Klassizismus. Im «Trinkenden» ist Hildebrand schon ganz er selbst, ist das Ideal der neurömischen Schule klar verwirklicht Vor Allem steht der junge Bursch, steht er fest im Gleichgewicht und dann trinkt er, trinkt mit völliger Hingabe, so dass der Körper sich überbeugt, der Kinn sich vorstreckt, der Leib sich einzieht, der herabhängende Arm in der Krummung fest gehalten wird. Wer nun von der Figur Antwort darauf will, was der Knabe trinkt, warum er trinkt, oder was er durch sein Trinken andeuten will und diese Antwort nicht erhält — der findet sie mit Recht geistlos; wer aber von der Plastik Darstellung eines ganzen Menschen fordert, der wird sie für ein Werk erlosender Kraft aus den Fesseln falscher Geistreichthuerei betrachten.

Die Besprechungen über die Berliner Ausstellung von Hildebrand's Arbeiten warfen Hildebrand vor, dass «bei ihm das geistige Element mehr als nöthig zurücktrete». Hatte er seine Statue nach meinem Vorschlage «Allein!» getauft, wer weiss ob die klugen Berliner sie nicht fabelhaft geistreich genannt hätten, ob sie nicht eine ganz kniffliche «Idee» aus dem Werk heraus gelesen hätten, wie es ihnen bei Böcklin's so einfach gedachten und so philosophisch erklärten «Gefilden der Seligen» gelang. Freilich hätte dann nicht Hildebrand, sondern hatte ich das Kunstwerk «geistreich» gemacht und hätten wir uns wohl Beide nachträglich uber unseren mit dem Unverstande getriebenen Witz geärgert.

Ich weiss nicht ob jenem Berliner Kritiker, nach dem Durchlesen von Hildebrand's soeben erschienenen Büchlein, «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» (Strassburg, J. H. Ed. Hertz), nicht doch etwas bänglich zu Muthe wird, wenn er dem Bildhauer jenen Vorwurf hinsichtlich des «Geistigen» machte. Unter den schreibenden Künstlern bietet er die schwerste Kost. Jedenfalls erweist er sich den ästhetisirenden Kritikern in der Kunst des Denkens mehr als gewachsen.

Es ist ein Zeichen der Zeit, dass während die Kunsthistoriker und Kritiker sich von der Aesthetik, als von einer Wissenschaft, «bei der nichts herauskomme» abwenden, die Künstler in ihr das Wort ergreifen. Und Hildebrand thut dies in einer ausserordentlich nachdrücklichen Weise.

Seine Aesthetik stützt sich nicht auf die Metaphysik, sondern auf die Physiologie. Er baut auf Helmholz und Wundt und auf Georg Hirth's trefflichen Vorarbeiten auf. Die Technik des Sehens gibt ihm die Grundlage für die Entwicklung des künstlerischen Gesetzes der Form. Er will lehren, wie ein klares Bild unserer Formvorstellung entstehe.

Und deshalb stellt er für das Bild einen klaren, räumlichen Eindruck als Haupterforderniss hin, indem er verlangt, dass in einem solchen alle Mittel vorhanden seien, durch welche der Beschauer ohne Anrufung des Wissens eine räumliche Vorstellung sich aufzubauen vermöge. Er kommt dadurch, wie er selbst sagt, in die Lage, zu demjenigen, welchem künstlerische Anschauung geläufig ist, in einer ungewohnteren Sprache zu reden, und demjenigen, dem die Sprache geläufig ist, von einem ungewohnten geistigen Vorgange zu sprechen.

Es ist fraglich, ob ich gut thäte, Hildebrand's Buch hier zu «popularisiren.» So knapp wie der Verfasser im künstlerischen Ausdruck ist, so ist er auch im Wort. Es kann nicht die Aufgabe dieses Blattes sein, den Gedankengang des philosophirenden Künstlers zu umschreiben, es wäre auch im engeren Rahmen, als es sein Buch bildet, nicht gut möglich. Es handelt sich hier nur darum, kurz sein Verhältniss zur Kunst unserer Zeit festzustellen.

Er spricht eingehend über den Vorgang des Sehens mit beiden Augen, deren Blick solange er in die Ferne gerichtet ist, paralell läuft, das Bild mithin als Fläche erscheinen lässt, in der Nähe aber, bei sich kreuzenden Sehlinien auch die dritte Dimension, die Tiefe, wahrnimmt. Durch Bewegung der Augen erfassen wir den von nahe gesehenen Gegenstand in seinen plastischen Einzelheiten, wir «tasten ihn ab» mit den Augen und schaffen uns somit ein Gedächtnissbild seines ganzen Wesens, welches ein anderes ist, als das für den Fernblick wahrnehmbare. Es kann also die Daseinsform eines betrachteten Gegenstandes, seine messbare, räumliche Gestalt für's Auge nur durch eine geistige Arbeit wieder geschaffen werden, es bedarf eines starken Auffassens der nach einander durch das abtastende Auge gewonnenen Formempfindungen, um jenes künstlerische Sehen zu erzeugen, welches, über die blose Kenntniss des Natureindrucks hinausgehend, in einem Zusammenfassen aller



Phot. F. Hanfstaengl München

Auxilium Christianorum.

möglichen solcher Eindrucksweisen zu einer geschlossenen Form besteht.

Hildebrand stellt sich mithin in vollen Gegensatz zur «positivistischen» Kunstauffassung, welche «die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet;» welche also die Aufgabe der Kunst in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen erblickt und den Einfluss der Vorstellung für Fälschung der Naturwahrheit hält. Ihm ist das Sehen kein mechanischer Akt, sondern er will die durch das vielseitige Sehen, das Abtasten, gesammelten Erfahrungen zur Vorstellung des Gegenstandes vereinigen, um somit das mechanische Augenbild zu einem Bilde der räumlichen Natur umgestalten zu können. «Malerei ist das, was man nicht photographiren kann», sagt in eindringlicher Form Stauffer-Bern, «und Plastik das, was man nicht abgiessen kann.»

Natur und Kunstwerk sollen nicht in der faktischen Erscheinung sich gleichen, sondern darin, dass ihnen beiden die gleiche zur Erweckung der Raumvorstellung dienliche Fähigkeit innewohnt.

Auf die Deutlichkeit der Raumwirkung legt daher Hildebrand den höchsten Werth. Wenn die Anhänger der älteren Aesthetik die allgemeine Vorstellung eines Gegenstandes für das Ziel der Darstellung erklärten, das heisst, wenn sie forderten, dass man eine Summe von verwandten Dingen in sich aufnehmen, das ihnen Gemeinsame, ihr Wesen Bedingende an ihnen festhalten und das Zufallige absondern solle, wenn sie hieraus die Forderung des Idealismus stellten, dass nämlich im Bilde ein geistig Abgeklärtes, ein Gedanke über den Gegenstand in die Erscheinung zu treten habe, so weist Hildebrand's Kunst auf das vertiefte Vorstellen des einzelnen Gegenstandes selbst, auf seine Besonderheit und die sein Wesen bildenden Eigenschaften hin. Er behandelt denn auch «die Form als Funktionsausdruck» in gesondertem Kapitel. Das Erste und Nothwendigste erscheint ihm im Kunstwerk die Vorstellung von Raum und Form, nicht des Stoffes und der Idee. Die Vorstellungen aber, die sich auf die Form selbst beziehen, sind ihm für die bildende Kunst solche zweiter Ordnung.

Adolf Hildebrand. Herzog Karl Theodor in Bayern.

Er bezeichnet also ausdrücklich die Vorstellungen des Stoffes, welcher die Form bedingt, und der Handlung oder des Vorganges, welche die Veränderung oder Bewegung der Form hervorrufen.

Dem Wunsche nach Deutlichkeit der Raumwirkung stellt Hildebrand jenen nach Deutlichkeit des typischen Ausdrucks zur Seite. Er sagt: Wir pressen die Kinnbacken zusammen, wenn wir eine Kraftanstrengung machen; dadurch setzt sich in uns die Erfahrung fest, dass starke Kinnbacken ein Zeichen der Kraft sind. Wir gelangen durch die Wahrnehmungen somit zu einer Sprache des Ausdrucks in der Natur, zu einer unwillkürlich wirkenden Vorstellung typischer, die Sprache der Kunst bereichernder Begriffseinheiten. Und nun wünscht er der Kunst einen ohne alle Nebenabsichten ungestört sich entwickelnden Trieb, Vorstellungen Ausdruck zu geben. Es soll bei echtem Schaffen, wie bei

dem Kinde die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung werden, es ist die hochste Aufgabe der Kunst, den gesunden und gesetzmassigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthatigkeit herzustellen und fuhlbar zu machen.

So geht denn Hildebrand darauf aus, einfachen Vorstellungen dadurch Ausdruck zu geben, dass er sie in aller Scharfe erfasst und in ihrer typischen Art zur Anschauung bringt. Der Trinkende trinkt — das ist ihm genug. Er hat die Bewegung und die bezeichnenden Eigenschaften eines Trinkenden. Er ist völlig klar im Ausdruck der Vorstellung, welche der Künstler von ihm hatte und die wir alle von ihm besitzen.

Diese Kunstauffassung befahigt ihn ganz besonders für das Portrait. Sein ganzes Streben muss darauf gehen, das Bildniss ahnlicher zu machen als es das Original ist. Ich las da unlangst, was Diderot im Salon über sein Portrait sagte: «Mes enfants, je vous préviens, que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physiognomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passioné, enthousiaste . . . .» Hildebrand ware ihm aber trotzdem beigekommen.

Es gilt als eines echten Künstlers unwürdig, dem ihm Sitzenden im Bildniss zu schmeicheln. Und doch thut dies Hildebrand in ausgesprochener Weise, gerade durch seine Behandlungsart. Er gibt seinen Bildnissen eine innere Konzentration, wie sie der Mensch nur selten hat, er erhebt den Einzelnen zum Typus seiner selbst. Man sehe zum Beispiel die hochst merkwurdige Büste des Herzogs Karl Theodor von Bayern, oder jene der Frau Klara Schumann, man sehe namentlich die Behandlung der Stirnen, als der entscheidenden Masse am menschlichen Kopfe: da ist hier bei dem beruhmten furstlichen Augenarzte eine Summe von Denken, Beobachten, Gruppiren in dem hochgewolbten Bau hineingeschlossen, ist jene Geistesarbeit, die sich im Gehirn nacheinander vollzieht, gleichzeitig zum Ausdruck gebracht. Dort bei der Klavierspielerin eine niedere breite Stirn, ein starker Ausdruck sinnlicher Empfindung, ein Zug um den Nacken, als musste der Kopf muhsam gehoben werden.



Adolf Hildebrand. Clothilde Brewster.

Es sind nicht nur die personlichen Bildungen, welche uns an Hildebrand's Kopfen anziehen, sondern es wird bei ihm die Haltung zum starksten Ausdrucksmittel, der Knochenbau, nicht die Haut macht die Aehnlichkeit, die Halswirbel sind von gleichem Werth zur Individualisirung als die Nase oder die Augen. Ja durch den militärisch steifen Kragen an der Büste des Grossherzogs von Weimar hindurch erkennt man den Träger des prächtigen Kopfes, den fest gebauten Hals, als einen bestimmenden Faktor. Und wenn man wieder den leisen, etwas nervösen Eindruck in den Schläfen und das dadurch bewirkte willensmächtige Vorbauen der Unterstirn beobachtet, so begreift man jene echt landesväterliche Regierung dieses ausgezeichneten Fürsten, die geradezu erstaunlichen Leistungen jener in glücklichster Weise auf das Landeswohl gerichteten Willensmacht, deren Wirken ich unlängst bei einem kurzen Besuch in Weimar mit aufrichtiger Bewunderung sah.

Geschmeichelt sind diese Bildnisse also insofern, als Hildebrand stets den ganzen Menschen gibt, so wie er selbst im Leben nur selten sich zu geben vermag. Auch seine Frauen, seine Mädchen lächeln nicht, auch sie haben keine Attitude, stehen auch nicht da, wie durch den



Joseph Scheyerer pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna del Sasso bei Locarno.

Momentphotographen festgehalten, obgleich in voller Ruhe, doch in dem ihnen angemessenen, in dem ihr Wesen bezeichnenden Ruhen; ich scheue den Ausdruck nicht dies Ruhen ein bewegtes zu nennen! Es ist schwer, diese statuarische Haltung der Portraits mit Worten zu umschreiben, aber es ist ein Genuss, sie an den Werken in ihrer Unmittelbarkeit und scheinbaren Absichtslosigkeit zu empfinden.

Mir will bedünken, als liege in ihnen ein starkes Zeichen des Gesundens unserer Kunst, die wieder wahr und typisch zugleich zu sein lernt, ja was mehr ist, die durch den Typus wahr wirkt. Ohne die klärende Arbeit eines starken Gefühls für die Wirklichkeit im Gegensatz zum befangenen Idealismus wäre dies Gesunden unmöglich gewesen.

Mir will aber zugleich bedünken, als unterschätze Hildebrand in seinem Buche den Einfluss, welchen die von ihm bekämpften «Positivisten» auch auf ihn haben. Jetzt, seit er ihnen in München räumlich näher steht, wird er wohl merken, dass es mit der photographischen Treue, mit der Absicht, im Bilde die Wahrnehmungsform der Natur noch einmal Anderen wahrnehmbar zu machen, nicht so ernst gemeint ist. Dass vielmehr auch beim Impressionisten eine Summe von Natureindrücken sich zum typischen Bilde der Naturwirkung zusammengefasst. Und dies ist ganz einfach deshalb so, weil sich von der Natur im Bilde nicht eine Momentphotographie machen lässt; denn auch das realistische Bild ist das Ergebniss einer langen Reihe von unter Umständen gemachten Wahrnehmungen, welche mit der Zeit, der Beleuchtung naturgemäss wechselnde waren. Es ist nur hier an Stelle des plastischen Empfindens der neurömischen Schule ein vorwiegend malerisches getreten. Jenen Künstlern ist aber nicht die Farbe nur das Kleid des Körpers, wie Hildebrand will, sondern sie ist ihnen im höchsten Grade als raumbildend, als Vorstellungen erweckend von Werth, auch ohne den Körper. Wenn Hildebrand diejenigen Beleuchtungen der Natur, welche durch die Fülle der Reflexe jeden Formeindruck auflösen als unkünstlerisch erscheinen, weil sie die Möglichkeit nehmen einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, so dürfen ihm die «Positivsten» entgegenhalten, dass es einen Blick in die Tiefe auch im Nebel gibt und dass gerade die Farbe durch die unkörperliche Luftperspektive das Sehen der dritten Dimension im Bild erst recht erleichtert, dass sie stärker raumbildend wirken kaum als eben die Form.


Adolf Hildebrand. Weibliche Portraitbüste

Mir hat daher Hildebrand's Buch, dessen Lesen ich aufs Dringendste namentlich den Aesthetikern von Fach empfehle, vor Allem den Mann erklärt und seine Kunst. Ich glaube nicht, dass er ein Gesetz fand, nach welchem fremde Kunst verurtheilt werden kann. Er fand das Gesetz und entwickelte es mit glänzendem Geist, nach welchem die von seinen Werken nicht Ueberzeugten zu deren Erkenntniss gebracht werden. Das untrügliche für alles Schaffen giltige Gesetz der Kunst aber ist für alle Ewigkeit unfindbar. Und das ist ein Glück, weil sonst die Kunst endlich, auf der Höhe zum Stillstand verurtheilt wäre. Das menschlich Höchste wird schon erreicht durch die Uebereinstimmung des Schaffens mit der ästhetischen Absicht, durch das künstlerische Ausgestalten der eigenen Wahrnehmungen, seien diese nun unter sich noch so verschiedenartig.

Vielleicht fangen die Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts an, wieder sich völlig zwanglos selbst auszugestalten und alle Vorgänger zu vergessen, soweit sie nicht Mittel zur Fortbildung der eigenen Individualität sind. Gelingt es uns, dass wir unsern Stil finden, so wird Hildebrand in erster Linie als Bringer der Freiheit in der Plastik begrüsst werden müssen und zwar sowohl der Freiheit vom Vorbild als jener vom Modell. Man sehe Werke, wie den «Wasserträger», den «Sautreiber»

und den «Flotenspieler» genau an, wie sehr jeder für sich ist: Die völlige Erfüllung der Absicht ist erstaunlich.

Ebenso erstaunlich ist die unbedingte Zuverlässigkeit im Ausdruck der Bewegung, im Aufbau des Körpers, die völlige Sicherheit, welche der Meister in uns erweckt, dass seine Leute so ihr Dasein führen können, wie er sie uns schildert. Da ist keine Spur von einer Jagd nach Motiven, nichts Erklügeltes, jene Einfachheit in der Empfindung wie in der Form, nach welcher die Nachahmer der «stillen Einfalt» Griechenlands sich so-lange vergeblich gesehnt haben. Da ist ein sicheres Vorausgreifen der im Buch als Ziel hingestellten Lösung. Mir scheint eben, dass Hildebrand's Buch mehr zu seiner Kunst passt, als dass seine Kunst dem Buche entspräche. Der Werth seines ästhetischen Denkens liegt darin, dass es das Kind der künstlerischen That ist. Und die That, nicht das Wort war es, welche Schule machte und noch viel tiefer auf die deutsche Kunst einwirken wird. Sie ist Schuld daran, dass eine ganze Reihe unserer Maler zur Plastik übergehen.

Man lese Stauffer's Leben, um zu erkennen, wie dieser, in die Kreise der jungen deutsch-römischen Schule tretend, plötzlich plastisch zu empfinden begann. Aehnliche Wandlungen vollzogen sich deutlich an Max Klinger. Sie wenden sich von der malerischen Stimmung ab, obgleich Beide sie genug beherrschten, um aus echt realistischem Streben heraus typisch werden zu können. Voll Hass gegen jede Verallgemeinerung nach Rezepten, suchen sie nach einer freien Umbildung der Formen auf ihre typischen Werthe.

Neben den Altidealisten könnte man sie Neuidealisten nennen. Oder, wenn man nach Lagarde, Idealismus Streben nach dem bestehenden Ideal, Idealität aber die Stimmung nennt, aus der neue Ziele für den Idealismus geschaffen werden, könnte man sie als echte Vertreter der Idealität und daher als die stärksten Feinde eines fremden, schon erledigten Zielen zustrebenden Idealismus bezeichnen.



Adolf Hildebrand. Hirtenknabe.



Die Eumeniden

DIE FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGE JUBELFEIER DER MÜNCHENER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT.

Von

M. HAUSHOFER.

Unter glänzenden Festen feierte die Münchener Künstlergenossenschaft in den ersten Juli-Tagen dieses Jahres die Erinnerung ihrer Gründung. Wenn wir in diesen Blättern, mehrere Wochen nach jenen Festen, derselben gedenken, kann uns selbstverständlich nicht der Gedanke leiten, einen blossen Festbericht zu geben, wie er damals durch alle Tagesblätter ging. Unser Ziel muss vielmehr sein, aus der anmuthigen Fülle jener Feste dasjenige hervorzuheben, was einerseits durch seine Vollendung dauernde Erinnerungen und Anregungen zu schaffen geeignet war und anderseits mit den Schicksalen, mit den erreichten und künftigen Zielen der Genossenschaft in innerem Zusammenhange steht. Jene Feste waren duftige, schimmernde Früchte, die an ein paar Sommertagen gepflückt wurden; wir dürfen hier auch der treibenden Kräfte nicht vergessen, welche solche Früchte reifen liessen.

Fünfundzwanzig Jahre sind im Leben des Einzelmenschen eine sehr lange Zeit; im Leben eines Volkes eine verschwindend kurze Spanne. Im Leben einer Genossenschaft, eines Vereines bedeuten sie weniger, als im Leben des Einzelnen; aber doch viel mehr, als im Leben eines Volkes. Denn ein Vierteljahrhundert genügt, um eine Generation durch eine neue zu ersetzen, um veränderte künstlerische Anschauungen in weiten Kreisen zu schaffen.

Als die Münchener Künstlergenossenschaft vor fünfundzwanzig Jahren die Stellung und die Rechte eines anerkannten Vereines erwarb, wurde sie damit nichts Neues; sie krönte blos eine vorher gegangene jahrzehntelange Entwickelung dadurch, dass sie ihrem schon lang vorhandenen geistigen Inhalt eine politische Form verlieh.

Gemeinsame Unternehmungen der Münchner Künstler waren ja schon die in das Jahr 1845 zurück reichende Gründung eines Künstler Unterstützungsvereins, ferner die in den fünfziger Jahren beginnenden grossen Ausstellungen gewesen, auch die in noch weitere Vergangenheit zurück reichenden Feste. Seit der Gründung der Genossenschaft aber ward dieselbe der geschäftliche Zusammenhalt der Münchener Künstler; die Ausstellungen wurden immer mehr zu der wichtigsten Aufgabe, welche alle anderen gemeinsamen Interessen überflügelte. Die Feste konnten auch von geselligen Vereinigungen veranstaltet werden, welche sich, unabhängig von dem stärkeren Bande der Genossenschaft, bilden konnten. Solche freie Vereine waren die alte Gesellschaft Stubenvoll, der Künstler-Sängerverein, Jung-München, die Fidelia, die gesellige Vereinigung, die Allotria. Im Nebeneinander und Nacheinander dieser Vereine zeigt sich eine gewisse Regel. Die jüngeren unter denselben entstanden stets, wenn die älteren Erschöpfung und Altersmüdigkeit zeigten. Dann schlossen sich die jüngeren lebenskräftigeren Elemente selbständig zusammen, um in sprühendem Thatendrange Unternehmungen zu planen, für welche ihre älteren Vorgänger nicht mehr zu haben waren. Je lebhafter aber jeder neugebildete Verein mit grossartigen Kostümbällen, maskirten Kneipen, Mai- und Sommerfesten seine Leistungsfähigkeit zu erweisen strebte, um so rascher wurden

seine Kräfte erschöpft, weil die Arbeiten für diese Feste doch stets nur auf einem kleinen Kreise lasteten. So kam's, dass manche dieser Vereine nach kurzer glänzender Geschichte wieder schlafen gingen, weil sie vorher mit ihren Kräften und ihrem Opfermuthe nicht haushälterisch genug gewesen waren.

Anders die Genossenschaft. Ihre Aufgabe war ja die Vertretung und Förderung der wichtigsten Lebensinteressen der Kunst, in einer festen geschlossenen Organisation. Sie begann diese Aufgabe mit der Organisation der Münchener Lokalausstellung, und äusserte im Jahre 1871 ihren patriotischen Sinn durch die Veranstaltung einer Verloosung von Kunstwerken zum Besten des deutschen Invalidenfonds. Im Jahre 1873 sorgte sie für eine würdige Vertretung Münchens bei der Wiener Weltausstellung. Damals erfolgte eine später wieder beglichene Secession.

Eine wichtige Epoche in der Geschichte der Genossenschaft bezeichnet das Jahr 1879, in welchem die in vierjähriger Wiederkehr folgenden internationalen Ausstellungen begannen, die erste mit besonders glänzendem künstlerischem und finanziellem Erfolge. Wie sechs Jahre früher bei Gelegenheit der Wiener Ausstellung gab sich freilich auch diesmal von mancher Seite her Unzufriedenheit kund, eine Unzufriedenheit, deren Keim naturnothwendig in allem Ausstellungswesen liegt. Denn jede Ausstellung bedingt ja eine gewisse Würdigung der auszustellenden Werke und eine Anordnung derselben; also immerhin eine Verfügung irgend einer Autorität über Produkte menschlichen Geistes und Fleisses. Niemals wird diese Würdigung und Anordnung von allen Seiten her als gerecht und weise anerkannt werden.

Die Ausstellungen führten auch im Jahre 1884 zu einer, glücklicherweise wieder beglichenen Spannung zwischen der deutschen Kunstgenossenschaft und der Münchener Lokalgenossenschaft; sie führten endlich zu der letzten Krisis, welche das ganze Münchener Kunstleben in seinen Tiefen erregte und deren Ausgang noch nicht abzusehen ist.

Neben den Ausstellungen bethätigte sich die künstlerische Kraft der Genossenschaft durch freudigen und opferwilligen Antheil, so oft es galt, einem Vorgange des öffentlichen Lebens in München die Weihe künstlerischen Schmuckes zu ertheilen. Wir dürfen hier wohl an die Centenarfeier für König Ludwig I. im Jahre 1888 erinnern, sowie an die grossartige Todtenfeier für Kaiser Wilhelm I.

Die äusseren Erfolge blieben nicht aus. Prinzregent Luitpold übernahm das Protektorat über die Genossenschaft (1886), welche an Mitgliederzahl wie an finanzieller Kraft von Jahr zu Jahr erstarkte, von Jahr zu Jahr an Erfahrungen gewann. Es schienen alle Bedingungen zu einer fortwährend aufsteigenden Entwickelung gegeben, als im Jahre 1891 die Ausstellungsfrage zu jenem Zwiespalt im Schoosse der Genossenschaft führte, welcher schliesslich die Secession eines Theiles ihrer Mitglieder veranlasst hat. So blieben ihr auch die herberen Schicksale, welche das Leben einer Vereinigung treffen können, nicht erspart. Ein Urtheil über diese jüngsten Schicksale und über die veranlassenden Mächte derselben muss der Zukunft überlassen bleiben. Jedenfalls war es ein berechtigter Herzenszug, der die Genossenschaft veranlasste, in gährender Zeit, in der hastigen Arbeit nach umkämpften Zielen, im Ausblick nach einer Zukunft, welche Schwierigkeiten genug zu bieten scheint, dem ersten Vierteljahrhundert ihres Bestehens solche Feste zu weihen.

Die Feste begannen, nachdem schon einige Tage vorher dem erlauchten Protektor der Genossenschaft eine Adresse überreicht worden war, mit der Grundsteinlegung zum Künstlerhause am 3. Juli. Als eine sehr glückliche Fügung erscheint es, dass diese Grundsteinlegung, eine wirkliche That mit weit in die Zukunft reichenden Folgen, mit dem Erinnerungsfeste verbunden werden konnte. Und auch bei der Grundsteinlegung selbst wirkten mannigfache Umstände zusammen, um die feierlichen und erfreuenden Empfindungen der Betheiligten zu steigern. Zunächst schon die ganze Umgebung des Festplatzes. Denn die Stelle, wo der Grundstein auf einem Bogen aus Mauerwerk, rings umgeben von frischem Grün, sich zeigte, ist an sich schon umrahmt von einem höchst anmuthigen und abwechslungsreichen Städtebild. Es sind alte und neue Züge, die das Stadtgesicht hier zeigt; eine liebenswürdige regellose Kreuzung von Strassen und Plätzen mit stellenweise weitem Horizont. Prachtreiche und interessante Neubauten, wie sie unter den Händen von Albert Schmidt und Friedrich Thiersch entstanden, und theils noch im Wachsen sind, werden eine stolze Umgebung bilden und doch wieder zwischen sich dem reichen Grün Raum lassen, das die Anlagen des Maximiliansplatzes, jene

des Karlsplatzes und den botanischen Garten schmückt. Und wenn erst in der Nachbarschaft Hildebrand's Monumentalbrunnen rauscht, dessen mächtiges Quaderwerk jetzt noch hinter Bretterwänden sich birgt, wenn mit ihm auch noch das belebende Element sprudelnder Gewässer sich in die mannigfaltigen Züge dieses Platzes einschmiegt: dann hat das künftige Künstlerhaus eine Umrahmung, wie sie edler kaum gedacht werden kann. Auch entbehrt sie nicht den historischen Zug; denn über diese Zusammenstellung von kunstbeseeltem Stein und sprossendem Grün schauen doch immer dunkel und ernst die alten Frauenthürme herein, während auch der modernste Mensch die unübertreffliche Verkehrslage des Platzes als solche anerkennen muss.

So ist die Stätte beschaffen, wo am 3. Juli unter blauem Himmel und wehenden Wolken die Grundsteinlegung sich vollzog und mit ihr ein Gedanke zum Abschluss kam, der auch eine wechselreiche Geschichte hat. Die Schöpfung eines Künstlerheims in München ist ja ein alter Wunsch, so alt als die ganze Vorgeschichte der Genossenschaft. Die engen Trinkstuben beim «Stubenvoll» und beim «Schafroth» waren schon die Vorläufer eines solchen Heimwesens; und mancher zündende Gedanke sprang aus jenen räucherigen Stuben hervor. Dass späterhin, als die Genossenschaft das recht unkünstlerische Haus an der Luitpoldstrasse, in welchem sie zur Zeit noch ihren Sitz hat, erworben hatte, das kameradschaftliche Leben der Münchener Künstler in zwei Hälften auseinanderging, in die «gesellige Vereinigung» und in die «Allotria», war wohl mit die Folge davon, dass es an einem Heimwesen fehlte, welches geeignet gewesen wäre, Heimatliebe und mit ihr stärkeren Zusammenhang des Ganzen erwachsen zu lassen.

Nun ist der Grundstein zu einem solchen Heimwesen gelegt, gelegt unter den Klängen rauschender Musik, unter der erhebenden Antheilnahme des bayerischen Herrscherhauses und der Münchener Bevölkerung.



Khnopff Fernand. «I lock my door upon myself».

Die Münchener Damen hatten dazu ein prächtiges Banner an die Genossenschaft geschenkt, eine bayerische Prinzessin heftete mit eigener Hand ein kunstvoll gesticktes Band an dasselbe, als es unmittelbar vor der Grundsteinlegung der Künstler-Genossenschaft übergeben ward.

Wirkungsvoller aber als die Klänge der Musik waren die Worte, mit welchen der Vorsitzende der Künstlerhaus-Baukommission, F. v. Miller, den Künstlern aller Parteirichtungen den Dank für ihre Mithilfe aussprach und den Wunsch, dass das künftige Künstlerhaus ein Tempel des Friedens sein möge, ein Heim für

alle Künstler, welche auf seinem neutralen Boden sich wieder verstehen lernen sollen.

Es war der Wunsch von ganz München, der vernehmlich aus diesen Worten klang.

Ein ähnlicher Gedanke spricht auch aus den Worten der nunmehr im Grundstein eingemauerten Urkunde: «Das Haus soll allen Künstlern Münchens, wie immer im geselligen Verkehr oder zu künstlerischem Schaffen sie ihre eigenen Wege sonst gehen mögen, ein Sammelpunkt sein, ein Mittelpunkt für Frohsinn, Rath und ernste That . . . .»

Quod deus bene vertat!

Nach der Grundsteinlegung verfügte sich eine Deputation der Genossenschaft nach dem Rathhause, um den leitenden Behörden Münchens eine Adresse zu überreichen, bei welcher Gelegenheit das Stadtoberhaupt dankend die Verdienste der Genossenschaft um die Stadt hervorhob.

Der Abend vereinte sodann die Genossenschaft und ihre Freunde in den prächtig geschmückten Räumen des Salvatorkellers. Kellerfeste sind seit Jahrzehnten eine Spezialität Münchens; das Fest der Genossenschaft vom Abend des 3. Juli aber zeichnete sich vor früheren Kellerfesten durch eine künstlerische Verfeinerung aus, welche wohl nicht ohne Einfluss auf künftige derartige Feste bleiben wird. Es war der Genossenschaft offenbar darum zu thun, zu zeigen, wie durch ein Zusammenwirken aller Künste auch ein Raum, in welchem oft genug ungezügeltes Volksthum breitspurig sich regte, zu einem heiteren Tempel des Schönen und Edlen umgeschaffen werden kann. Der Keller als solcher war wohl geblieben; aber er war zum Märchenkeller geworden, zu einem uralten zertrümmerten Felsengewölbe, von Waldfichten umrauscht, in welchem Waldkobolde, Kellergespenster und Kunstmusen ein allegorisches Festspiel aufführten. Das Eindringen der Künste in das lichtlose Kellerdunkel des Menschendaseins war der Sinn dieses Spiels, an dessen Schluss als lieber Festgast das Münchener Kindl erschien, als Ausdruck der innigen Antheilnahme der Stadt München am Feste. Im weiteren Verlauf des Abends kam noch eine launige musikalische Szene zur Ausführung, welche darstellte, wie in eine durch die Drangsale der Zeit beängstigte Rathsversammlung der Humor als Schalksnarr einfällt. Er lehrt, dass Alles, was den Menschen ärgert, in einen grossen Wurstkessel geworfen werden muss und lässt schliesslich das etwa 50 Meter lange Ergebnis dieser Gleichmuthsphilosophie auf den Schultern ritterlicher Männer durch den Saal tragen. In diesem befand sich übrigens, um noch nach andrer Seite hin an den Ernst der Zeiten zu erinnern, auch eine kleine zur Verloosung bereit gestellte und sehr hübsch arrangirte Bilderausstellung ohne Jury und ohne Differenzen, während in einer Bude Krüge und andere kleine Andenken, von vornehmsten Künstlerhänden mit malerischem Schmuck versehen, zum Verkaufe bereit standen. Gesangs- und andere Vorträge wechselten, während über dem Keller ein rasches Gewitter sich entlud, das aber bald wieder einer zauberschönen Mondnacht wich, durch welche spät nach Mitternacht die Gäste zur Stadt heimkehren konnten.

Eine selbständige, aber doch in den Rahmen der ganzen Festtage passende Feier bildete am nächsten Morgen die Enthüllung des Denkmals für Moritz von Schwind. Auf stiller Insel, umrauscht von den beiden hier sich vereinenden Armen der Isar, überwölbt vom Laubdach alter Ulmen und Pappeln steht das eherne Denkmal des Meisters, der wie kein Zweiter mehr die Seele des Märchens und der Sage verstand. Es mag bedeutungsvoll erscheinen, dass gerade sein Gedächtnis in diesen Tagen so lebendig ward; das Gedächtnis eines Künstlers, der keiner künstlerischen Strömung oder Partei angehörte, der nur, getragen vom Fittich seines Genius, für sich seine Wege ging, die ihn dennoch zu den höchsten Zielen der Kunst führten.

Einfach und würdevoll war die Feier, eingeleitet durch Dr. Naue, den treuen Freund und Schüler des Unvergesslichen; warm und verständnisvoll die Worte, mit welchen Bürgermeister Brunner Namens der Stadt das Denkmal entgegennahm, indem er betonte, wie gerade für einen Künstler von Schwind's Eigenart München als Heimatboden sich eignen musste.

Am 4. Juli Nachmittags folgte dann als Krönung der Feste die Sommerfeier am Starnberger See: eines der idealsten Feste wohl von allen, die jemals gefeiert wurden; in München kaum jemals übertroffen, erreicht vielleicht nur von dem unvergessenen Fest auf der Rottmannshöhe, welches noch heute, nach fünfunddreissig Jahren, als lichte Erinnerung in seinen Theilnehmern lebt. Welch' eine Fülle von künstlerischer Entwickelung liegt zwischen diesen beiden Festen; welche glänzende Gestalten steigen vor uns auf, wenn wir jenes ersten gedenken! Die damals gross und bedeutend



Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchusfest zur Zeit der Christenverfolgung unter Nero.



Giuseppe Zanetti-Miti. Abend am Kanal von Burano.

waren, sind zu den Todten gegangen; ihre Nachfolger aber rangen und kämpften um das geistige und künstlerische Erbe, und werden fortringen. Um wie viel hastiger, um wie viel ferner von harmlosem Lebensgenuss ist heute die Zeit! Und dennoch verträgt das Fest vom Juli des Jahres 1893 den Vergleich mit dem Tage auf der Rottmannshöhe.

Liegt es in der lichten Sonnenpracht, die dem Tage von Feldafing denselben Zauber lieh, wie dem Tag der Rottmannshöhe? Vielleicht. War es auf der Rottmannshöhe vor fünfunddreissig Jahren der weite Ausblick auf den Kranz des Hochgebirgs und der Harzduft des Bergwaldes, was von vornherein berauschend wirkte, so war's diesmal das Wellengeplätscher am Strande und das entzückende Landschaftsbild, welches der See in seiner Umrahmung durch prächtigen Buchenwald, mit der duftumschleierten Benediktenwand im Hintergrunde bot.

Da, wo einst König Max II. seinen Sommerpalast zu erbauen gedachte, dessen Grundmauern noch unter dem Rasen liegen, war der Festplatz: auf dem Grabe eines Königsgedankens. Architekt Seidl hatte eine luftige grünende Festhalle hingezaubert, einen thurmgleich aufragenden Mittelbau mit Seitenflügeln und Eckpavillons. Vergoldete Obelisken mit Hirschköpfen standen davor; eine kurze freitreppenartige Strasse, von guirlandengeschmückten Bronzepfeilern gesäumt, führte hinab zum Landungsplatze. Und ringsumher das üppigste, reichste Sommergrün. Gegen fünftausend Festgäste, darunter die Elite der Münchener Bevölkerung, waren hier versammelt, als um vier Uhr Nachmittags die Galeere heranschoss, welche den Prinzregenten und sein Gefolge trug.

Dann begann das Fest. In athemloser Stille standen die Tausende, als unter den Klängen hallender Fanfaren, einem lebendig gewordenen Märchen gleich, ein Felseneiland heranschwamm, eine luftige Grotte, gezogen von einem gigantischen glotzäugigen See-Ungethüm, belebt von den Gestalten Böcklin'scher Wassergeister, umrankt von Korallen. Auf der Höhe dieses Eilandes stand der Seegeist mit wallendem Weissbart und rief der Versammlung seinen poetischen Gruss herüber, während unter ihm Frösche, Pfahlbauern, mähnige Tritonen und schuppenbedeckte Nereiden fröhlich im Wasser plätscherten.

Der Seegeist schloss mit einem Hoch auf Kunst und Künstler; dann wandte das Seeungeheuer, das die Insel zog, sich langsam wieder seewärts und schwamm schnaubend und prustend mit seinem seltsamen Fahrzeuge davon. Von der Roseninsel aber, die im vollen Sommerglanz gerade gegenüber dem Festplatze liegt kam nun eine weisse, goldgeschmückte Galeere mit gerefftem Purpursegel daher. Auf dem Hinterdecke stand, mit goldenem Szepter den Lauf des Fahrzeuges leitend, die Rosenkönigin, ihr zu Füssen aber sassen in demselben ein halbes Hundert Gespielinnen, in luftigen bunten Sommergewandern, mit Fächern und Blumen. Entzückend klang, von rauschenden Harfentönen begleitet, ihr Chorgesang über den See her, während Schiffknechte in altvenetianischer Tracht die gewaltigen Ruder schwangen. Das Fahrzeug landete und die Rosenmädchen zogen, Blumen unter die Zuschauer werfend, nach dem Festplatze hinauf, um den Prinzessinnen einen Korb mit Blumen zu bringen.

Das Entzücken der Versammlung fand kein Ende mehr, als später noch vom nahen Walde her Waldmeister gezogen kam, auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen, begleitet von einem bunten Gefolge von Kindern, die als Schmetterlinge, Käfer, Schnecken und sonstiges Waldgethier erschienen. Diese elfenhaften Gestalten auf grüner Waldwiese spielen zu sehen, war ein geradezu berückend schöner Anblick. Der feierlichste Augenblick aber war's wohl, als das Schiff mit den Rosenmädchen im letzten Glanz der Abendsonne wieder in den See hinauszog, singend und verklingend. Da wehten tausend Tücher grüssend in der Luft — war's doch jedem der Zurückbleibenden, als zögen jene hinaus, hinüber nach dem Lande ewiger Jugend und ewiger Schönheit.

Endlich, als es Nacht ward, strahlte der See von sprühenden, zischenden Lichtern; noch einmal erschien flammenumlodert das Felseneiland des Seegeistes und unter rauschender Musik zog man hinauf zu den wartenden Bahnzügen.

So verging der Tag von Feldafing. Ist auch heute der Festjubel schon lange verbraust; Dauerndes ist doch geblieben. Dieses Dauernde ist nicht allein die holde Erinnerung im Herzen aller Theilnehmer; es ist auch die dankbare Stimmung der Münchener für ihre Künstler, die ihnen solche Feste bieten; es ist endlich eine sittliche und ästhetische Hebung des Genusslebens. Eine Gesellschaft, die an solch' reinen Genüssen sich so erfreut und begeistert, wie es hier geschah: sie steht hoch über allem Tingeltangelspass und Jahrmarktsklimbim. Und dass diese Gesellschaft nicht blos ein kleines Häuflein geistiger Aristokratie war, sondern aus Tausenden bestand: das zeigt, in welchem Grade die Münchener Künstlerschaft das Leben ihrer Stadt zu adeln verstanden hat.



DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN.

VON

CORNELIUS GURLITT.

I.

IM GLASPALAST.

Es gehört zu meinen berufsmässigen Vergnügungen, in alten Ausstellungsberichten herumzustöbern. Man lernt da sehr viel; nämlich vor Allem Bescheidenheit im Urtheil; und das ist wohl die Eigenschaft, die den Kritiker am meisten ziert. Bescheidenheit im Urtheil, weil man mit einiger Sicherheit aus den Berichten tüchtiger älterer Kenner und deren Hinfälligkeit neueren Anschauungen gegenüber herauslesen kann, das eigene Urtheil werde doch wohl auch in zehn, zwanzig Jahren von der Zeit umgestossen werden. Und dann geht beim Lesen solcher alter Berichte eine Flucht von Namen einst Gefeierter an unserem Gedächtniss vorbei: Mein Gott, ja — ich erinnere mich noch . . . . der, der . . . . Seine Werke machten damals grosses Aufsehen . . . Lebt er noch!?

Ja, er lebt, er malt Bilder, die ganz oder doch fast ganz so gut sind, wie die seiner «Blüthezeit», aber das Urtheil hat sich geändert; die Welt hat sich verrückt; nur er blieb stehen; will oder kann nicht mit im Wandel der Dinge!

Und warum stellt er nicht aus?

Seine Bilder werden seit Jahren regelmässig abgewiesen; sie gefallen nicht mehr; sie sind altmodisch, oder wie es jetzt heisst, überholt. Es geht ihm schlecht, dem armen Hascher! Wäre er nicht Zeichenlehrer geworden, hielte er nicht eine «Akademie», er hätte nichts zu leben. Denn, wer in Deutschland kein Brod in seinem Gewerbe findet, hält es für seine heiligste Pflicht, in dies uneinträgliche Gewerbe möglichst viele Andere einzuführen, Anderen zu lehren, was er nicht kann.

Wohl dem, der noch den guten Muth früher Jugend hat; der freut sich sorglos des grossen Fortschrittes der Kunst! Die Sache scheint so einfach! Früher galt das oder jenes Kunstwerk noch für etwas Besonderes, jetzt ist es längst vom Neuen in den Schatten gestellt. Man belächelt es höchstens als eine «Vorstufe» unseres Könnens. Also sind wir doch unzweifelhaft jetzt viel, viel weiter, als man früher war!

Im Glaspalast hängen zwei Bilder, die mich zum Vergleich besonders anregten, obgleich sie kaum vergleichbar sind. Das eine ist vielleicht die grossartigste Schöpfung unter allen in München ausgestellten, das andere, ein braves Bild, welches sich jedoch mancherlei Missachtung wird gefallen lassen müssen. Ich meine Arnold Böcklin's «Pieta» und Cölestin Medovic's «Bacchusfest zur Zeit der Christenverfolgung unter Nero». Ich versetze mich etwa zehn, fünfzehn Jahre zurück und denke nur, wie da wohl über diese Bilder geurtheilt worden wäre. Von Böcklin's Werk ist das leicht festzustellen: Es hing in Wien auf einer der internationalen Ausstellungen über einer Thüre, nachdem es dicht daran gewesen war, zurückgewiesen zu werden. Und warum auch nicht! Grobe Verzeichnungen, unschöne Komposition, gänzlich planlose Farbengebung: Es gab unter

den Kunstlern wie unter den Kunstfreunden sehr wenige, welche dies Bild ernst zu nehmen vermochten; es waren nicht nur die bosen Kritiker und die neidischen Akademiker, die es einfach für «verruckt» erklarten; sondern fast Alle, die ein Kunsturtheil besassen, waren sich einig darin, dass wohl ein gewisser Reiz im Ton liege, dass man es aber mit einem Mann zu thun habe, der sich entweder uber die Welt lustig machen will oder der mit sich selbst nicht im Klaren ist, — um die Sache mild auszudrucken! Dies Bild, welches wir jetzt so hoch stellen, schien jener Zeit unter der Gleiche des allgemeinen Konnens zu stehen.

Ware also das Steigen oder Sinken der Kunst so einfach festzustellen, so ergabe sich hieraus der Schluss, dass wir uns gewaltig im Ruckgange befinden Was vor zehn Jahren kaum werth war, in die Ausstellung aufgenommen zu werden, ist jetzt deren Stolz. Diese Folgerung ist unanfechtbar, wenn man nicht einfach erklart, damals verstand man eben nichts von Kunst, wenn man die Richter von damals nicht fur bestochen erklart, bestochen durch falsche Anschauung. Aber welcher Mann, der uber seine Nasenspitze hinweg zu sehen gelernt hat, glaubt wohl, dass wir mehr verstehen, dass wir minder bestochen sind; dass bei unseren Anschauungen die Welt ein für allemal stehen bleiben werde; dass unsere Sohne glaubig der Vater Weisheit als eine unantastbare hinnehmen und nicht uber uns lachen werden, wie es junge Weisheit stets uber alte thut!?

Und Medovic! Man erzahlt sich in der Ausstellung sehr pikante Dinge uber ihn: Er ist Monch, er geht von der Clausur aus in die Munchner Akademie und kehrt von dort in die Clausur zurück, er liest täglich seine Messe und dies ist sein erstes Bild: Eine helle, klassische Architektur, ein Kreis alter Römer, ein Bacchanal von grausamer Sinnlichkeit: Welch eine Gelegenheit zu geistreichen Bemerkungen, welch reicher Anlass an den eigenen geschichtlichen Kenntnissen die des Malers zu prüfen, ihm Fehler oder Richtigkeiten nachzuweisen, welcher Prüfstein des Geistes der Zeit: Der Mönch vor weiblichen Modellen, der asketische Christ gegenüber dem verfallenden Heidenthum: Wenn Fr. v. Vischer vom Kunstwerk forderte, dass es nicht nur ein Stück Welt sei, sondern sich auf grossem geschichtlichen Hintergrund aufbaue; und wenn er weiter verlangte, dass das Werk ein Zeugniss des geistigen Ringens des Schöpfers, ein Stück seines Lebens sei: Wie ausserordentlich musste da das Bild die ältere Kritik fesseln, zumal es so brav gemalt und so tüchtig gezeichnet ist, dass es vor Jahrzehnten als realistisch entschieden Aufsehen gemacht hätte.

Sporrer. Marterkasten.

Und heute! Ich habe lange vor dem Bilde gestanden, nicht so sehr des Bildes wegen, als um mich des Eindruckes klar zu werden, den es auf die Ausstellungsbesucher macht. Sie sehen in den Katalog, hier wie bei vielen anderen Bildern, lesen den Namen, schauen auf die Leinwand, fast mehr in der Absicht zu prufen, ob die Angaben des Kataloges auch stimmen; ein rascher Blick — und sie gehen vorbei. Da werden umsonst nackte Christenmädchen an den Haaren gezerrt und Martyrern Köpfe abgeschlagen, so dass das Blut über die Marmorstufen hinabrinnt: Es schaudert keinem mehr. Die Welt hat das Gruseln verlernt. Lasst auf Euren Bildern den Nero Rom niederbrennen,



1893 by Fran Hanfstaengl. Phot. F. Hanfstaengl, München

Rast.



Hans v. Bartels. Erwartung.

lasst ihn Fackeln aus Christenleibern bilden, — wir regen uns darob nicht auf! Lasst, wie auf Roybet's Riesenbilde, Karl den Kühnen mit seinen Schaaren in den Dom von Nesles mordend einreiten: Man bewundert die Grösse der Leinwand, man ärgert sich über die Schwärze des Gesammttones, man wundert sich darüber, dass in Paris ein solches Werk des Fleisses mehr als des Geistes die höchste Auszeichnung erhalten konnte, — und man geht vorbei. Kein Mensch denkt mehr daran, dass durch Darstellungen des Huss oder Luther, des Calvin oder Zwingli eine protestantische Kunst geschaffen werden können, oder dass eine liberale Kunst entstehe, wenn Kaulbach die Katholiken mit ihrem Peter von Arbues ärgert; kein Mensch — wenigstens keiner, der die Kunst nicht vom Standpunkt der kirchlichen Partei betrachtet, — hofft noch von der Nachahmung des Fiesole oder Martin Schongauer einen Sieg des Glaubens auf der Leinwand zu erfechten — vorbei! vorbei!

Das Blut rinnt auf Medovic's Bilde in starkem Strom über die Marmorstufen. Wie lang ist es her, dass Regnauld bei seiner «Hinrichtung zu Granada» zuerst dies Motiv benützte? Vor zwanzig Jahren stritt man bitter über seine Berechtigung, ob so weit gehender Realismus «dieser coloristische Excess ungeheuerlicher Art» erlaubt sei. Jetzt macht dieser Strom niemand mehr erzittern! Sind wir etwa roher geworden? Hat die Lust, mit den Schmerzen unserer Mitmenschen theilnahmslos zu spielen, zugenommen? Gewiss nicht. Die grausame Freude am Zerstören des Schönen, der in die Kunst übertragene Cäsaren-Wahnsinn, er gehört einer vergangenen Zeit an, er ist das Ende der Romantik. Die Schauerdramen sind von der Bühne gestossen und die Schauerbilder sind ihnen in den Abgrund gefolgt. Man wälzt nicht mehr die Geschichtsbücher, um ein recht erschrecklich packendes Unglück zu finden, man ist im weiten Gebiete der Kunst sparsamer mit Dolch und Gift geworden. Man sucht das Verbrechen in der eigenen Zeit, wenn es einmal gilt, durch die Kunst zu erschüttern; es ist nicht mehr zeitgemäss, sentimental einem in fremden, besseren Zeiten und Welten erträumten Glück nachzustreben, sondern man sucht für das Kommen des Heiles in dieser Welt einzutreten, wenigstens eines möglichst grossen Glückes für möglichst Viele.

In der Mehrzahl der Kritiken, welche über die Ausstellungen geschrieben werden, finde ich Hohn auf jene geschüttet, welche vor zehn, zwanzig Jahren noch nicht dachten, wie wir es heute thun, denen Medovic näher steht als Böcklin. So «modern» zu sein wird mir schwer. Ich bin nun doch schon alt genug, um ein ziemlich schweres kritisches Gepäck mit mir herumzutragen, wenn ich gleich des Unbrauchbaren mich so schnell als möglich zu erledigen suche. Ich muss immer fürchten, dass ein Bösewicht auch meinen Kritiken nachgeht und mir zuruft: «Jetzt habe ich dich, Bürschchen? Anno so und so viel hast du Defregger für einen grossen Künstler erklärt! Und du bildest dir ein, modern zu sein?»

Reumüthiges Bekenntnis mildert die Strafe: Ich fand da in der grossen Ausstellung ein ganz kleines Bild. Es war nicht mit einem Namen gezeichnet, sondern mit einem Monogramm, einem Sporn: Mein Wort



Carl Becker. Lootsenboot.

darauf — es giebt noch einen Maler, der, wie die Leute um 1500, mit einem Monogramm zeichnet! Das Bild war voll blauer »Düfte«, ganz altmodisch im Ton, ganz altmodisch im Gegenstande; ja sogar altmodisch in den Kleidern der Dargestellten, im ganzen malerischen Gedanken. Und als ich das Bild im Kreise jüngerer Maler lobte, wurde mir gründlich der Kopf zurecht gesetzt. Das ist im besten Falle ein Spitzweg zweiter Auflage. Aber ich hatte nun einmal meine Freude an Philipp Sporrer's Bildern und ich kann's nicht ändern, dass es so ist!

Die jüngeren Kampfgenossen, welche gleich mir mit der Feder für das Lebensrecht der modernen Kunst eintreten, mögen mir meine Schwäche und den Mangel an Zunftgeist verzeihen. Ich habe mit dem Alten nicht gebrochen, ich kann mich noch an Franz von Defregger namentlich an seinen kleineren Genrebildern redlich begeistern. Zwar nicht mehr ganz so, wie vor Jahren. Immer dasselbe Gericht ermüdet. Aber darum braucht das Gericht nicht schlecht zu sein. Es ist mein persönliches Missgeschick, wenn ich so viel davon in mich aufnahm, dass ich die alte Freude an der trotz alledem gesunden Kost nicht mehr habe. Ich weiss es wohl, dass diese Bilder einen bestimmten einseitigen Ton haben, dass sich in ihnen nur ein Theil des Volkslebens der Alpen abspielt, dass sie keineswegs so sehr aus dem Vollen geschöpft sind, wie wir Alle einst glaubten. Aber ich bin sicher, dass Defregger seinen Platz in der Kunstgeschichte behält, ja, dass er nach Jahren wieder ausgegraben werden müsste, wenn es dahin kommen sollte, dass man ihn vergessen könnte. Nicht die grosse Menge seiner Nachahmer und nur wenige seiner Mitstrebenden werden sich neben ihm halten; man wird den besonderen Geist unserer Zeit in den lachenden Diernd'ln erkennen, wie etwa jenen einer hundert Jahre jüngeren Zeit in Greuze's Gestalten; man wird Defregger nicht mehr als malenden Tyroler Bauern, sondern als vornehmen Mann erkennen, der nun einmal seine Freude an wohlerzogenen Pusterthalern hat; man wird aus den Köpfen seiner Burschen nicht das Tyrol, sondern das München von 1870 oder 1890 studiren; man wird in seinen Werken nicht das Streben nach Veredelung in Tyrol erkennen, sondern das Streben nach Vereinfachung in der Gegend zwischen Maximilianeum und neuer Pinakothek; aber sie wird ihren Werth behalten, diese Kunst.

Wer der Besten seiner Zeit genügt, der hat genug gethan für alle Zeiten. Trifft auf Defregger, trifft auf seine Kunstgenossen dieser Spruch zu? Für den, der sich selbst ohne Weiteres für den Besten hält, und daher den Ruhm, für alle Zeiten genügt zu haben, von dem Erwecken persönlichen Behagens abhängig macht, wird die Frage nicht so leicht lösbar sein. Für manchen Anderen und auch für mich nicht so schnell. Ich sehe



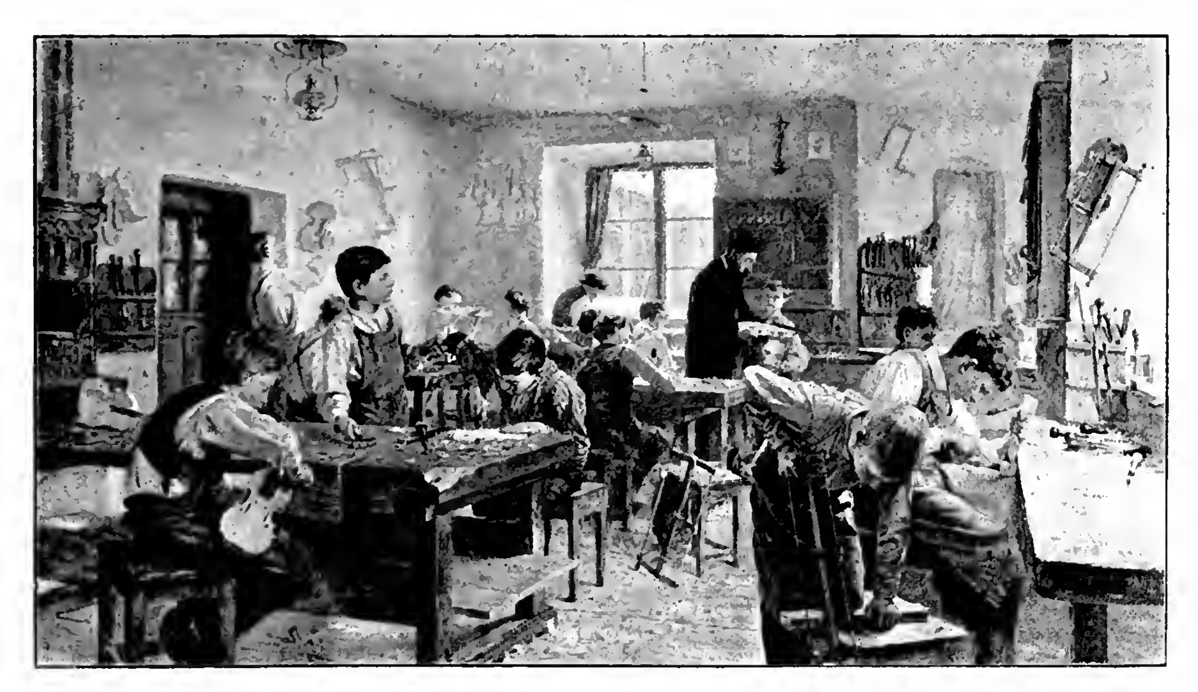
J. Huber-Feldkirch. De profundis.

da viel Bilder, welche Defregger nahe stehen: Adolf Eberle bringt ein «beneidetes Mittagessen». Viel Maler giebt's in München, welche gleich den von ihm gemalten Hunden auf den wohlbestellten Tisch des Künstlers schauen. Und sehr viele mehr Gute giebt's im deutschen Volk, welchen er völlig genügt.

Edmund Harburger ist durch die «Fliegenden Blätter» der grossen Menge des Volkes ein Freund geworden: Sein Bildchen, die beiden Rüpel am Biertische, fein beobachtet koloristisch abgestimmt — bilden in sich ein ruhig geschlossenes Ganze. August Dieffenbacher mit seinem koloristisch wohlstudirten und kraftvollen Bilde «Verstossen» wirkt auf uns wie ein Roman von Berthold Auerbach oder H. Th. von Schmid — ja sogar männlicher und entschiedener als diese. Und haben sie nicht den Besten ihrer Zeit genügt? K. Raupp hat in seinem Bilde «In Gottes Hand» einen Ton angeschlagen, der viele Herzen mitschwingen macht. Und zahlreiche andere Künstler, an deren Werken jetzt die Kritik stumm oder ablehnend vorbeigeht, liefern der Menge des Volkes die mit dem grössten Danke angenommene Kunstkost.

Fragt die Kunsthändler, nicht jene, welche theuere Kunstwerke ausstellen, sondern die, welche mit billigen Reproduktionen handeln, was auf dem Markte «gehe»! So ein Bursch, wie der, welchen Ernst Schmitz vor uns auf den Tisch setzt; der fröhliche Becherklang beim Anstossen mit des «Bergwirths Töcherlein» wie es Emil Rau schildert, leicht verständliche, um ihres Gegenstandes willen «ansprechende» Vorgänge aus dem Familienleben, wie jene von Theodor Schmidt, von Marie Simm-Mayer oder von A. Blunck, von L. von Flesch-Brunningen oder E. Brack, von J. Altheimer oder A. Egger-Lienz — das und vieles Andere ist es, was der Photograph aufsucht, was die illustrirten Zeitungen mit Vorliebe wiedergeben, weil es die Menge von ihnen fordert: Freilich nur jene Zeitungen, welchen das Schmeicheln der Menge das höchste Ziel und Aufgabe der Redaktion ist, nicht das Blatt zu leiten, sondern sich vom Besteller leiten zu lassen. Das was den modernen Künstler an solchen Bildern interessirt, dass z. B. Egger-Lienz in der Frische der farbigen Beobachtung die neben ihm Genannten alle übertrifft — das sehen Jene nicht, das ist ihnen auch ziemlich gleichgültig. Sie haben auch nicht wie wir armen Kritiker schon tausende von fröhlichen und traurigen «Bub'n» und «Dirndln» gesehen, wohl hundert mal so viele im Bild als im Leben, uns schmeckt daher die Kost früher ab als den Andern: Sind wir darum jene «Besten», denen zunächst die Kunst genug zu thun hat?

Freilich: Der rechte Prüfstein ist das Aufsteigen, nicht das Verharren in der Gunst der fliehenden Zeiten. Böcklin ist ein Beweis hierfür. Es ist so viel über ihn geschrieben in letzter Zeit! Und doch ist die Menge lange noch nicht von seiner Grösse überzeugt. Ich bin



Carl Bennewitz von Loefen jun. Die Geigenbauschule in Mittenwald.

nicht nur von Laien, sondern von namhaften Malern daraufhin angesprochen worden, dass ich mit Antheil habe an der grossen Verschwörung der Litteraten, der Welt das Verrückte als schön aufschwatzen zu wollen. Es gibt sehr brave und kunstsinnige Leute, welche Böcklin's ihnen unerklärlichen Ruhm als den Erfolg einer riesigen Reklame ansehen. Eines Tages werden sie mit Hinterlassung eines argen Geruches zusammenbrechen. Und, von jenen festgenagelt, habe ich ihnen auch recht geben müssen. Was hat sich denn geändert, dass die Münchener Kunstgenossenschaft jetzt Böcklin so ehrt, warum lud sie einen Maler, wie den Engländer Watts, ein, dessen Bilder noch vor zwei Jahren auf der internationalen Ausstellung zu Berlin mit mitleidigem Lächeln betrachtet wurden und von denen heute noch ein hervorragender älterer Kritiker sagt, sie seien zuweilen genial und öfter barock? Wie kommt es, dass Andere jetzt in ihm einen der grössten Künstler unseres Jahrhunderts erkennen?



Aristide Sartorio. Lektüre.

Zureden hilft! sagt das alte Sprichwort. Die Welt wurde nicht weiser und die Menschen sind im Grunde dieselben geblieben. Aber es hat sich etwas vollzogen, was die Mystiker und Gelehrten Suggestion nennen. Man lese Max Nordau's Buch «Entartung». Es ist sehr lehrreich, weil es so ziemlich das geistesschwächste Werk ist, das mir seit langer Zeit unter die Hand kam. Herr Nordau versteht der Welt Lauf nicht. Das kommt ja bei mancherlei Leuten vor. Er hält ihn daher, wie das eben ältere Damen beiderlei Geschlechts thun, für falsch, oder, weil er Mediziner ist, für krankhaft; wäre er Theologe, so würde er ihn für gottlos halten; wäre er Philosoph, für unlogisch. Er sieht da einen Menschen, welcher einen neuen, ihm unbegreiflichen Ton im Geistesleben anschlägt. Er wühlt, als fleissiger Gelehrter, mit Eifer in den Verzeichnissen aller guten Töne nach und findet dort diesen neuen nicht. Also passt er nicht in die Weltordnung, besteht er für ihn nicht zu Recht. Und nun belfert er nach Kräften gegen ihn und hat dazu in der weiten Welt unendlich viele Genossen. Aber so sehr er klagt und schreit, der Ton sei ordnungswidrig, unlogisch, verwerflich — der Ton klingt in die Welt; er geht eben von einer starken Menschenbrust aus. Und jubelnd hören Viele die Kraft des Tones und werden geneigt, ihn in seiner Stärke für schön zu halten. Endlich ein Löwe zwischen den Schakalen, sagt ihnen ihr Gefühl. Und was die Kleinen auch bellen und zirpen, der Herrenton siegt. Es brauchen gar nicht junge Löwen zu sein, um ihn zu verstehen, es können ebenso dumme Kerls sein, wie die Anderen, welche sich auf den vorhergehenden, weit klingenden Ton eingeschworen hatten. Aber sie sind Andere, sie sind suggerirt, sie stehen unter dem Einfluss der neuen Kraft, sie verstehen die Alten nicht mehr, die sie nun überwunden zu haben glauben, indem sie dem neuen Herrn dienstbar wurden. Und nun stehen



Giuseppe de Sanctis. Zu Dreien.



Phot. ... München

Portrait des Herrn E. A. Waterlow.

die Nordau's und Consorten weinend am Weg und jammern, dass die Welt von falschen Propheten verrückt worden sei! Und die «junge Schule» begreift die Thorheit ihrer Altvordern nicht mehr, welche nicht auch schön fand, was sie begeistert.

Böcklin gehört zu den grossen Tonangebern! Seine Pieta ist heute nicht schöner wie vor zehn Jahren, die Menschen sind inzwischen nicht stärker an Kunstsinn geworden, sie sind nur anders geworden, sie sind nur dem Herrenton, der königlichen Sicherheit eines völlig selbständigen Meisters erlegen. Und darum ist Böcklin so gross, weil er die Menschen zwingt, ihn für gross zu halten; selbst die, welche die Schranken seiner Kunst deutlich erkennen. Es wirkt nicht das System, nicht die Logik, nicht die Schönheit auf das Urtheil der von ihm Suggerirten ein, nein, er bildet sich nach seinem Willen eine neue Schönheit, ein neues System und eine neue Wahrheit, welche die ihr bestimmte Zeit hindurch herrscht, dann mit dem älteren System verschmilzt und endlich von einer neuen Kraft begrenzt wird. Schön ist eben, was ein starker Mensch uns schön zu finden zwang; und wahr ist, was ein starker Mensch uns für wahr zu halten zwang. Die Kirche nennt solche Wahrheit Offenbarung. Es gibt auch künstlerische Offenbarungen!



Gaetano Chierici. Das Festopfer.

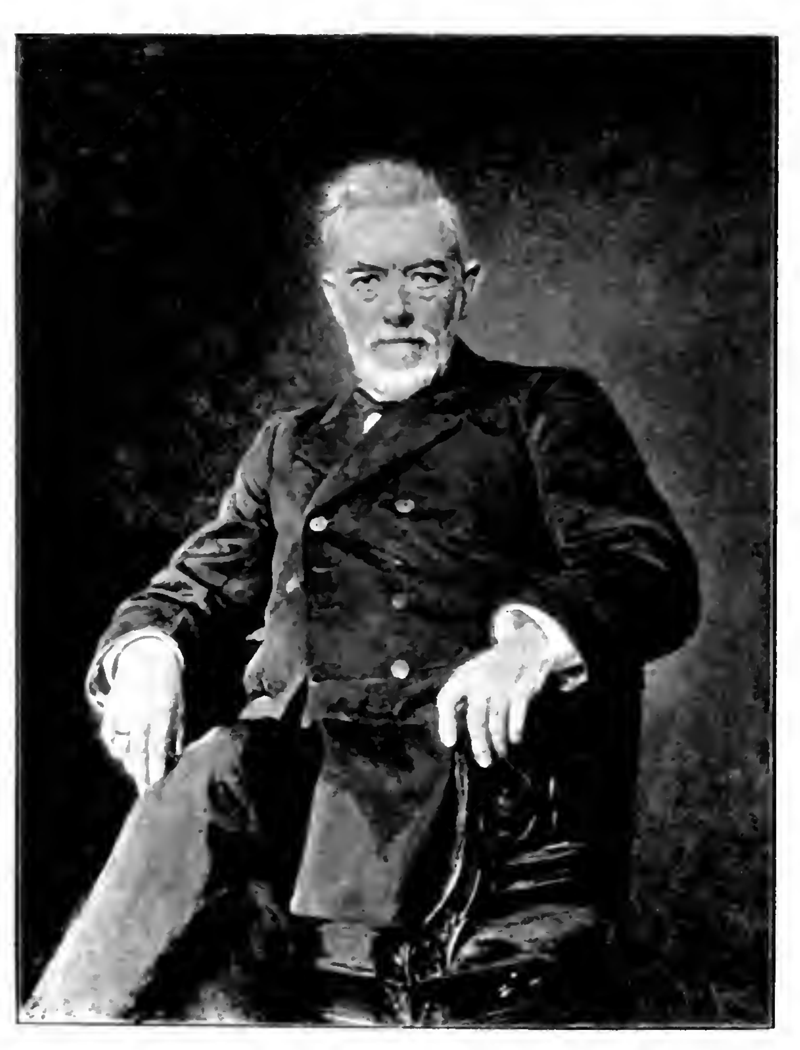
Auch der Kritik ist in diesem unendlichen Umgestalten des Schönheitsempfindens ihre Aufgabe zugewiesen. Solange man ein Kind ist, glaubt man der Mutter, wenn sie sagt, das und jenes Essen schmeckt gut. Man isst es mit Behagen, suggerirt von der Stärkeren. Wenn man älter wird, lässt man sich leichter ein Gericht verekeln. Man ist kritisch, misstrauisch geworden. Es ist daher auch unendlich viel leichter, einem Menschen klar zu machen, dass das Bild, welches ihm bisher gefiel, nicht viel werth sei, als ihn dahin zu bringen, dass ihm bisher für hässlich Gehaltenes schön erscheine. Er fürchtet hierbei vielmehr, seine Selbständigkeit zu opfern. Ich meine aber, ein braver Mann soll dort seine Arbeit suchen, wo hart Holz zu bohren ist. So theilte sich denn die Kritik in die Arbeit des Anpreisens und des Verekelns. Und so kommt es, dass man mit einiger Sicherheit an der Lust zum Verreissen beim Kritiker, wie im gesprochenen Wort beim Künstler, die Kraft des Urtheils abwägen kann: Wer ernst an sich und seinem Verhältniss zur Gesammtkunst arbeitet, kommt zur vollen Anerkennung aller ernsten Bestrebungen; wer ein Kind ist und bleibt, dem redet man leicht vor, eine Sache wäre besonders gut — und er glaubt es in voller, schöner, wenigstens ihn beglückender Einseitigkeit! Und wer ein Greis ist oder vor der Zeit werden will, dem ist schnell alle Kunst abschmeckend, so dass er, sich selbst zum Ärger, keifend hinter der Göttin herläuft, die es ihm nie recht macht: Das sind die Leute, welche zumeist die Feder in der Hand haben, jene, welche das Getriebe der Welt und die Ermüdung bei der Ueberfülle des zu betrachtenden vor der Zeit alt machte!

Jetzt ist ein neuer Zug in die Kunst gekommen, der der Mystik. Ich für meine Person gehöre nicht in ihren Kreis. Ich habe noch nie, nicht einmal auf einer

öffentlichen Bühne einen Hypnotisirten gesehen, geschweige je einer Séance beigewohnt. Es geschah dies nicht aus Abscheu, sondern, um redlich Antwort zu stehen, aus Faulheit und der unklaren Anschauung, dass ich ja nicht überall dabei zu sein brauche. Ich erinnere mich aber sehr deutlich, als der Hypnotiseur Hansen die Welt durchzog, der vielfachen Auseinandersetzungen unter Gelehrten und Ungelehrten: Man nannte damals seine Kraft Schwindel; heute hat man ihr einen wissenschaftlichen Namen gegeben. Damals war ein Schwachkopf, wer an Hansen's Kraft glaubte; heute ist ein Schwachkopf, wer nicht an Hypnose glaubt. Man hat die Kraft wissenschaftlich erklärt, also ist sie da; und ist nach der Ansicht der Wissenschaft nicht mehr etwas Wunderbares. Begriffen hat sie meines Wissens nach Niemand; aber weil man sie beschrieb, glaubt man, ihrer Mystik Herr geworden zu sein.

Die Mystik in der Kunst regt zur Zeit noch Viele auf. Man lese z. B., was Nordau hierüber sagt, weil man dort mit viel Wissen und in guter Form jene Ansichten vorgetragen findet, welche man aus jedem braven, aber «aufgeklärten» Spiessbürger bei einem Glase Wein, wenn auch mit wenig Wissen und in schlechterer Form, herausholen kann. Also Majoritäts-Weisheit. Da wird der grosse Hauptübelthäter, der die Mystik in unsere Zeit und namentlich in die bildende Kunst brachte, der englische Aesthetiker John Ruskin, angeklagt. Von ihm suggerirt waren die Praeraffaeliten.

George Freder. Watts, von dem eine ganze Reihe älterer und neuerer Bilder in der Ausstellung vereint sind, gehörte zwar jenem Freundeskreise nicht unmittelbar an, der sich den Namen der Praeraffaeliten-Bruderschaft beilegte; aber er gehört dem Geiste nach zu ihm. Sein treffliches Bildniss des Hauptes der Bruderschaft, des Halb-Italieners Dante Gabriele Rossetti hängt ja jetzt als ein Beweis persönlicher Annäherung zwischen beiden Künstlern in München. Watts ist durchaus mystisch veranlagt! Man sehe aber dabei seine Büste, dieses Prachtwerk gesunden, wuchtigen Formgefühles. Man vergegenwärtige sich, dass der Greis jetzt an einer riesigen Reiterstatue arbeitet; man mache sich also klar, dass er die reale Form in hohem Grade beherrscht. Es genügt ja hierzu, seine männlichen Portraits anzusehen, die an Kraft des Ausdrucks und einfacher Sicherheit des Wollens dem Grössten sich anreihen, was je geleistet wurde. Ein malerischer Athlet, der in Frauenbildnissen so zart zu sein vermag. Und nun vergleiche man seine allegorischen Bilder: Im Ton gehalten, absichtlich auf Farbe verzichtend; im Umriss weich, absichtlich verschwimmend; im Inhalt unklar, absichtlich dämmernd. Da ist ein der nüchternen Aufklärerei und dem flachen Wissenschaftlichkeits-Wahne unserer Zeit bewusst widersprechender Geist. Da ist ein Mensch, der sich gibt, wie er empfindet und von der Welt fordert, sie solle seinen Gedankenwegen folgen. Eine solche Forderung ist eine Frechheit oder eine Heldenthat, je nach dem Erfolg! Es fragt sich nun, sind Watts Bilder frech oder sind sie gross??



Max Koner. Finanzminister Dr. Miquel.

Eine Landschaft nennt er Corsica: Eine graue Fläche mit ganz geringen Schwankungen des Tones, die vermuthen lassen, dass ein



Karl Hartmann. « Honny soit, qui mal y pense ».

Nebel und ein fernes Land jenseits der See dargestellt sein soll. Solche Bilder, die nur Stimmung sind, hat Watts seit Jahren viele geschaffen. Sie sind der Anfang zur Kunst Whistler's. Und wer weiss, welchen Einfluss Whistler auf die moderne Gesammtkunst hatte, dem wird alsbald klar, dass hier ein mit eigenartiger Sehkraft und Sehensart ausgestatteter Mann die Welt in seine Bahnen zwang; dass hier an die That ein Erfolg sich knüpfte, wie er nur selten sich vollzieht. Da ist ächteste Suggestion, eine Zauberkraft, die sich von Einem zum Anderen fortpflanzt. Wäre nur Whistler mit einer Reihe seiner Bilder in München zur Stelle, damit ich den Beweis zu Ende führen könnte: So ein paar Tonflecke, welche er Symphonien nennt, so ein paar Bildnisse, die so ganz einfach in der Farbe und so gross in der Haltung sind. Er würde das Mittelglied zu den Schotten darstellen, er ist es, der die von Watts ausgehende Kraft auf die Menge übertrug, vielleicht unbewusst, vielleicht gegen den eigenen Willen.

Von Whistler aber stammen die Schotten ab. Mit Staunen sieht man ihre Bilder auch wieder auf dieser Ausstellung durch: Da ist ein ganzer Saal voll trefflicher Arbeiten, die den hellsten Jubel bei Künstlern und Kritik erwecken. Und doch ist kaum Einer unter all den Malern, der in England wirklich einen Namen hat, ja nicht einmal in Schottland selbst haben sie sich geltend zu machen gewusst. Diejenigen unter den Jüngeren in Glasgow und Edinburgh, welche dort zu Ehren gelangten, fehlen fast ausnahmslos: Melville, Lavery, Walton, Austin Brown, Guthery, Henry Georges. Soll man nun wirklich annehmen, dass jenseits des Piktenwalles plötzlich die grossen Meister in hellen Haufen geboren werden? Oder ist's die Kraft des Sehens, des Empfindens, der Klärung der Sinne durch die Gewalt eines grossen Mannes, der ihnen allen die Hand löst und die Aufmerksamkeit schärft. Immer mischt sich da Fremdes in die überkommene Auffassung. In den 70er und 80er Jahren waren die Schotten viel in Paris gewesen, um die Stimmung erfassen zu lernen; noch heute sind Artz, Israels, Mesdag in jeder besseren Gemälde-Sammlung reichlich vertreten, die Tonvirtuosen aus der Schule des Scott Lauder, der eigenartige Edinburger Malerkreis, aus dem in Deutschland nur die nach London verzogenen Orchardson und Pettie bekannt wurden — All' diese bereiteten dort eine Kunstblüthe vor. Ein Land, welches jetzt ohne eigene Geschichte ist, eine Stadt wie Glasgow, die im Kohlenruss und im Hämmern auf den Schiffwerften zu ersticken droht — sie geben der Kunst Europas plötzlich einen Anstoss, nach einer bestimmten Richtung hinzuschwenken, sie machen, dass wir Whistler und Watts, die Anreger, verstehen und daher für schön zu halten lernen!

Watts ist unter den Lebenden wohl die stärkste Künstlerkraft. Kein Franzose kommt ihm gleich: Mag der oder jener Bilder malen, welche mehr gefallen — keiner wirkt so in die Tiefe und Breite. Nur Böcklin und Menzel stehen als Gleiche neben ihm. Alle drei sind, und das ist ihre Stärke, so sonderbar gestaltet, dass sie unnachahmlich sind. Sie hinterlassen keine

Schule, kaum ein paar Schüler. Aber die Welt lernte durch sie anders sehen. Was bisher schon war, wurde bis zu einem durch sie bedingten Grade werthlos; was sie schufen, wurde zum Maassstab der Schönheit. Einst, vor hundert und mehr Jahren, fand man an Rafael vielerlei auszusetzen; dann kam die Zeit, in der jener für einen Tropf galt, der ein Wort des Zweifels dem Malerkönige gegenüber auszusprechen wagte. Die Welt war suggerirt durch die Antike und die Renaissance. Sie beginnt neuen Heiligen zuzuschwören. Und schon hört man hier und da von ernsten Leuten Worte des Zornes darüber, dass man Rafael zu sehr gehuldigt habe. Beweise der bewussten Befreiung von seinem Einfluss. Und da soll es nicht ein kräftiges Wirken der Mystik, des Unerklärlichen, in der Kunst geben, die so planlos, so ganz unter dem Einfluss geheimer Kräfte ihren Weg wandelt?

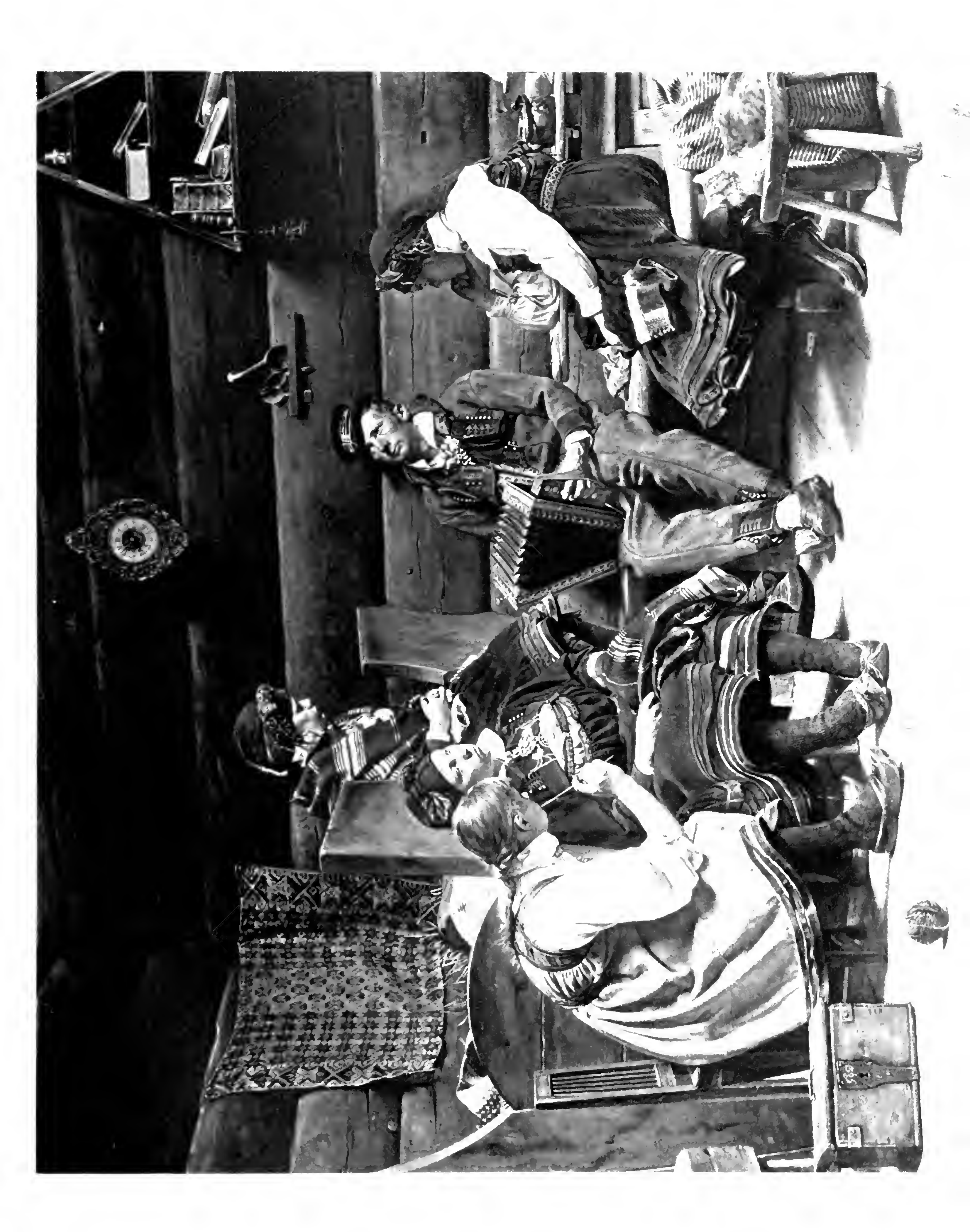
Worin liegt Böcklin's Grösse, der sich Alle Künstler beugen? Wenn ich die Reihe seiner Bilder durchsehe, so erinnere ich mich aller jener Witze, welche die verständigen Berliner über sie machten und die alle berechtigt waren. Warum macht das Böcklin so, warum hat nur die «Flora» die komische Stellung, warum trägt sie rothe Schuhe? Das ist doch nicht nöthig, das ist doch eine Verrücktheit, wenn es nicht die Sucht ist, aufzufallen. Ich weiss mich eines Beispieles zu erinnern, wo gerade die Vorstellung solcher rother Schuhe der Gegenstand des Gespräches mit dem Künstler wurden. Der Besteller des Bildes bat sie zu ändern, er drang in Böcklin, den witzigen Leuten diesen Halt zu nehmen, an den sich ihre Scherze festklammern würden. Böcklin blieb aber fest: «Ich habe einmal Fräulein Gretchen H. mit solchen Schuhen auf der Wiese liegen gesehen. Da ist gar nichts zu lachen dabei, das muss so sein!»

Man kann nicht besser den Mann des Eindrucks schildern, jene ächte Malerart, die nur mit den Sinnen denkt und nicht Bedenken versinnlicht. Watts erzählte einmal etwas Aehnliches. Er malte einen kranken jungen Mann und sah mit dem scharfen Blick des Porträtisten, dass dieser täglich kränker wurde. Und daraus wurde sein Bild «Liebe und Tod». Den schützenden Engel weist die unerbittlich grosse Gestalt des Todes vom Thore des Lebens zurück. Und dem schloss sich an «Liebe und Leben», der Engel der Liebe, der das arme schwache, hilfesuchende Leben über die Felsenklippe führt, oder die «Hoffnung», die, in blauen Duft gebadet, verbundenen Auges auf der Weltkugel sitzt und in tiefster beglückter Hingabe dem leise angeschlagenen Laut der letzten Saite ihrer Harfe horcht. All' diese Bilder sind voller Sinn, voller Gedanken, die wir aber so schwer verstehen, wohl weil wir in ihnen zunächst Gelehrsamkeit suchen. Ihr Inhalt ist im hohen Grade ein allegorischer: Er ist aber vor Allem die Darstellung einer inneren Vision, eines mystischen Eindruckes auf die Sinne. Dieselben Sachen hätten sich ja leicht für unsere Gebildeten viel verständlicher darstellen lassen: Der Tod als Knochenmann oder mit der umgedrehten Fackel, die Liebe als Eros, die Hoffnung als Spes. Aber es war ja nicht Watts Aufgabe, Mythologie zu malen. Er gab ein innerlich Erlebtes in körperlich sichtbarer Gestalt!

Böcklin's Grösse liegt auch darin, dass er innerlich Erlebtes uns vorführt und uns zwingt, sein Geistesleben mitzumachen. Ob das Geschaffene nun wahr oder erdichtet ist, bleibt für ihn und auch für uns gleich. Der Eine lebt in der Beobachtung und sucht Realist zu werden, der Andere lebt der Phantasie und wird Phantast; der Dritte lebt gar nicht in einem eigenen Geiste: Er bleibt für alle Zeit Schüler, Nachahmer, Nachempfinder und nennt sich Idealist, weil er das zu erstrebende Ideal schon als ein Fertiges vor sich sieht. Die selbstständigen Künstler haben sich stets für Realisten gehalten und sind es auch stets gewesen.

Wunderbar verwandt zeigt sich durch alle Länder der mystisch angehauchte Jung-Idealismus. Auf Watts baut sich Burne-Jones auf, den in München nur ein paar Zeichnungen vertreten, Beweisen, dass dieser grosse Meister sehr eifrig die Natur studirt, so unnatürlich der Menge seine Bilder erscheinen mögen. Burne-Jones trug aber die engliche Kunst auf anderem Wege in die Weite: Ich möchte auf einige Künstler als auf seine Nachfolger hinweisen, die drei verschiedenen Nationen angehören: Auf den Brüsseler Fernand Khnopff, auf den Pariser Carlos Schwabe und auf den Italiener Aristide Sartorio.

Schwabe, von Haus aus wohl Deutscher, gehört in Paris der Künstlergesellschaft der «Rose ✠ croix» an, den Parteigängern des Sar Pelladin Mérodack, des allerverdrehtesten mystischen Schwärmers, von welchen Nordau nicht recht weiss, ob sie wirklich so geistesschwach sind, als sie thun; oder ob sie Schlauberger sind, welche sich heimlich über die Welt lustig machen,





Guillaume Romain Fouace. Stillleben.

wenn diese sie für ernst nimmt. Ich habe mit redlichem Bemühen des Sar's Schriften gelesen, um mir ein Bild von ihm zu machen. Ich habe einen Mann in ihm gefunden, der eine wühlende, ausschweifende Phantasie hat; die Phantasie einer Dampfschraube, welche die Tiefen aufwirft und in spritzendem Gischt an das Tageslicht schleudert. Ich selbst besitze in mir keine Ader, gleiches zu leisten, keine Lust gleiches zu wollen, Ich würde auch auf die Dauer diesen Pathos nicht vertragen können. Aber ich habe den Muth, mir zu gestehen, dass die Welt auch anders sein darf, als ich es bin, dass auch das mich Befremdende Daseinsberechtigung hat. Und so kann ich mir sehr wohl denken, dass es eine grosse Ergötzung des Geistes ist, in den Räthseln der Welt herumzuwühlen und mit ihnen in geistreichen Worten Fangball zu spielen. Herr Hegel that dies in seiner transcendentalen Philosophie — ohne dass etwas Greifbares dabei herauskam unter dem Beifall aller sich weise Dünkenden — Herr Pelladan, der kleiner ist als Hegel, thut es mit kühnen Bildern. Ich nehme ihn sehr ernst, wenn ich gleich nicht seinem Rosenkreuzler-Orden beitreten werde, wie ich jede selbstständige Geisteserzeugung ernst nehme: den Glauben der Wahehe oder eines anderen Niggerstammes ebenso sehr wie meinen eigenen.

Und so soll man sich es denn nicht verdriessen lassen, einen Carlos Schwabe zu studieren. Freilich ist nur ein Blatt in Aquarell von ihm in München (in der Secession) aber es kann ein Bild von dem Künstler geben, der mir als ein kommender Mann erscheint. Da ist eine Vertiefung in die Seelen, eine Innigkeit, die wohl an Praeraffaelitenthum mahnt, aber mir ausserordentliche selbstständige Kraft zu haben scheint. Ebenso hat Khnopff mir einen tiefen Eindruck gemacht: Ein Mädchen, das träumend den Kopf auf den Tisch gestützt, in die Welt schaut. Ein Freund frug mich vor dem Bilde, was es denn eigentlich darstelle. Wir schlugen im Katalog nach. «I lock my door upon myself!» heisst es dort. Ehrlich gestanden — ich bin dadurch nicht klüger geworden. Ich verstehe die Absicht des Künstlers nicht. Aber verstehe ich denn die Absicht des Künstlers, welcher die Venus von Milo schuf? Alle Jahre kommt eine neue Erklärung darüber heraus was sie soll und will und keine hat mir die Figur schöner erscheinen lassen, als sie nun einmal in ihrer das Verständnis hindernden Beziehungslosigkeit ist! Verstehe ich denn, was Tizian mit dem Bilde sagen wollte, welches man «Himmlische und Irdische Liebe» zu nennen sich gewöhnt hat! Und Hand auf's Herz, ihr Idealisten: Würdet ihr die übermächtige

Jungfrau mit den grossen Augen und dem ganz übermächtigen Kinde verstehen, die auf Wolkenballen wie auf einem Felsen steht und die geflügelte Kinderköpfe, unmögliche Lebewesen, umschwirren, würdet Ihr den Mann im schwer gestickten Mantel verstehen der seine Krone auf einen Balken im Himmel absetzte, — wenn ihr nicht das Christenthum, also den Gedankengang des Malers, so genau kenntet, wenn das Wort, das freilich hier nicht erst gesagt zu werden braucht, euch das Bild der Sixtina nicht erklärte, dieses so ausserordentlich mystische Bild!

Da ist auf der Ausstellung noch ein Mystiker vertreten Jan Toorop. Auch ihn verstehe ich nicht, auch habe ich die Erklärungen, welche den Bildern im Druck beigefügt sind, nicht gelesen. Weil ich so dem Ganzen nichts abzugewinnen weiss, urtheile ich nicht darüber. Vielleicht sind sie sinnvoll, vielleicht Unsinn — ich weiss es nicht! Das sechszehnjährige Fräulein, welches neben mir in der Ausstellung stand, wusste es viel besser. Sie wird wohl klüger sein als ich, weil sie mehr auf ihre Klugheit vertraut. Sie weiss aber auch ganz genau, dass eine Krinoline zu tragen geschmacklos ist, während sie vielleicht in fünf Jahren, wenn sie die Krinoline erst trägt, ebenso genau weiss, dass es geschmacklos sei, ohne Krinoline einher zu gehen. Während ich leider schon zu oft erlebte, dass sich Sinn in Unsinn und Unsinn in Sinn verkehrte! Es ist alte Volksweisheit, dass vieles Denken dumm mache!

Mit vollem Entzücken verweile ich stets vor Sartorio's harmlos erscheinenden und doch so tief durchdachten und empfundenen Arbeiten, obgleich sie sich auf allen deutschen Ausstellungen des allerschlechtesten Platzes erfreuen. Da ist eine bescheidene Feinheit, eine Anmuth der Linie, eine sinnende Tiefe, die sich nicht nach aussen geltend zu machen sucht, da sind so verborgene Tugenden, — dass es wohl noch einer guten Weile bedürfen wird, ehe der Italiener in weiteren Kreisen gewürdigt wird.



Jose Vellos Salgado. Portrait.

Das sind kommende Leute. Mir ist's eine Freude, sie zu begrüssen, eine Freude, welche mir aber die Lust an den Männern nicht nimmt, die schon da sind und die waren.

Vict. Müller gehört zu den Ausgegrabenen. Es scheint, als wenn der unglückselige Familienname auch auf ihm hemmend gelastet habe. Erst unlängst erzählte in diesen Blättern Georg Ebers von einem Müller, der bei Lebzeiten nicht zu rechter Anerkennung kam. Ein englischer Kunsthändler entdeckte den Orientmaler. Er mag des früh verstorbenen und bei Lebzeiten nur halb erkannten William Müller gedacht haben, eines von deutschen Eltern in England Geborenen, dessen orientalische Bilder jetzt in London auf's Höchste geschätzt werden. Victor Müller war ein freier Künstler, der lang in Paris gelebt und dort vielerlei gelernt hat. Damals verstanden ihn Wenige und wusste er selbst kaum, ob er die rechten Wege wandelt. Er ging Courbet nach und wollte den Velasquez nicht ganz verlassen. Es steckt viel ehrlicher Kampf in seinen Bildern. Er hätte neben Feuerbach stehen können und von diesem zu Lenbach den Mittelweg zu finden vermocht, wenn er mehr aus sich herausgegangen wäre. Aber er zog sich allem Anschein nach in sich zurück. Ihm scheint die Natur das

schlimmste Geschenk auf den Lebensweg gegeben zu haben, nämlich den Reichthum des Verständnisses fremder Kunst, den Mangel an Einseitigkeit, aus der heraus man allein ein grosser Künstler wird. Nur wer sich selbst mit sicherer Entschiedenheit in die Wagschale wirft, bringt sie zum Sinken.

Einer der Leute, deren Kunst sich erhielt, ist ferner Karl Stauffer-Bern. Ich zweifelte daran, als ich vor einem Jahre in Berlin die Sonderausstellung seiner Werke sah. Sie erschienen mir herb, fast unwirsch. In München zeigt sich der Werth der trockenen Sachlichkeit seiner Bildnisse. Sie stehen sicher auf ihrem Platz selbst neben Lenbach und das ist um so ehrenvoller, weil Lenbach dieses Jahr keinen Bismarck oder Moltke, kein Bild ausstellte, aus welchem ein Stück Weltgeschichte spricht, sondern solche, die meist nur durch rein künstlerische Eigenschaften zu uns sprechen. Und wenn man als Neuling durch die ganze Ausstellung ginge, ja wenn man als Fanatiker der Neuheit sie durchwanderte, so würde man doch vor Lenbach's Bildern Halt machen müssen. Alle Achtung vor der heiteren Frische, mit welcher der Belgier H. J. J. Richir seine Figur uns gegenuber stellt; volle Bewunderung den Londonern Charles W. Furse, der uns einen englischen Richter mit einer erstaunlich farbiger und individualisirender Kraft vorführt, und für Mouat Loudan mit seinen im Herausarbeiten der Tonfülle sich fast überschlagenden Mädchenportrait — an eigentlich künstlerischem Werth scheint mir aber nur ein Bildniss dem Lenbach'schen «Baron Tucher» und den Watts'schen Bildern gleich. Nämlich: Carl Marr's Portrait seines Vaters, welches mir schon im Vorjahre in Berlin in seiner schlichten Sachlichkeit den tiefsten Eindruck machte. Ich stelle es weit über die Werke der bestgezahlten Portraitisten unserer Grossstädte, über den wohl Mangels geeigneter Konkurrenz von der Oesterreichischen Gesellschaft verzogenen K. Pochwalski, über Leopold Horowitz, über Max Koner, obgleich dieser manchmal eine überraschende, in ihrer Keckheit wohlthuende Frische des Erfassens hat; und ich stelle ihm nur noch A. Delug zur Seite, welcher in einigen seiner Arbeiten eine prächtige Tontiefe erlangte, in der Frieden und Kraft vereint sind, während bei den Engländern die einst an ihnen gerühmte Sachlichkeit mehr und mehr unter der Kampfstimmung schwindet. Man vergleiche jene Arbeit der «Jünger» mit Alma Tadema's neben ihren fast schüchtern erscheinenden Bildnis des Malers Waterlow.


Stefano Farneti. Die Sonate.

Die Zeiten kommen und gehen, die Kunstwerke bleiben. Ich hoffe, so lange ich lebe, an einem Werk von Lud. Knaus den vollsten Genuss zu behalten. Man ist mit seiner Art vertraut, man kennt sie, er sagt uns nichts Neues. Er wirbt nicht um uns, wie man um eine Braut wirbt, er geht ruhig seines Weges und vertraut auf die alte Freundschaft.

Und er wird sich nicht irren in der Welt. Sein «Genügsamer Weltbürger», ein Kind, das mit einem alten Stiefel spielt, ist ein Genrebild, wie deren viel zu viele und viel zu schlechte gemalt worden sind. Aber Knaus ist nicht Schuld daran, dass Andere im Gehetze der Konkurrenz die Waare herunterbrachten und die Welt mit Misstrauen gegen sie erfüllten. Er hat sie in Deutschland eingeführt und ein ehrenreiches Künstlerleben hindurch hoch gehalten. Man muss ihn aber an der Konkurrenz, nicht an ganz anders gearteter Waare messen. Dazu bietet München eine treffliche Gelegenheit. Da ist eine ganze Bilderreihe von Werken von „Michael de Munkacsy“, wie der Katalog sagt. Auch Knaus war in Paris, lange Jahre, auch er lernte vom Ausland, von den Engländern. Aber er hat nie wie Munkacsy, der einst Deutscher war, dann Magyar wurde, und jetzt, wie es scheint, Franzose ist, den nationalen Boden unter seinen Füssen fortgestossen, um sich höher zu schwingen.



Karl Stauffer Portrait des Bildhauers Max Klein

Und nun sieht man diese Munkacsy'sche Herrlichkeit vor sich. Es ist unglaublich, dass so viel koloristische Rohheit lange Zeit fur Schick; dass so viel innere Verlogenheit lange Zeit fur Realismus; dass so viel äusserliche Mache für grosse Kunst gehalten wurde. Ich würde es auch nicht glauben, hätte es nicht eine Zeit gegeben, in der ich selbst von dem Feuerwerk geblendet gewesen war!

Vorbei, Vorbei! Man gesteht seine Sünden, man hait sich aber nicht bei ihnen auf!

Wenn an der Kunst der nationale Werth gemessen werden soll, so stehen die Polen zweifellos weit über den Magyaren. Hier blos der äussere Schein, ein Hascher nach Glanz und Wirkung, hier eine wirkliche Kraft, ein entschiedener zielbewusster Ernst. Es bildet sich aus den Polen unverkennbar etwas künstlerisch Eigenartiges.

Wenn man gleich sieht, dass sie Anregungen bei ihnen aus Paris und München bekommen, so sind sie doch nicht Franzosen oder Deutsche zweiter Auflage, wie die Magyaren. Joseph v. Brandt, der in seinem «Gebet» abendliches Halblicht als Gegensatz zu Kerzen und Feuerschein in geschickter Weise verwandte, stellt die gründliche zeichnerische und malerische Technik dar: Es ist der Piloty der Polen — ich weiss nicht, ob unmittelbar als Lehrer, so doch als Anreger. Neben ihm, immer form- und farbensicher, steht schulebildend Alfred v. Wierusz Kowalski. Nennen wir noch Wl. v. Czachórski mit seiner zierlichen Feinmalerei — so haben wir die Münchener Polenschule in ihren Spitzen zusammengestellt. Neben diesen aber blüht reiches Leben. Es wäre der Mühe werth, dass uns ein Pole einmal genauer darüber berichte. Eine leidenschaftliche Frömmigkeit und eine noch heftigere Liebe zum Volksthum bricht sich durch. Die Kunst, welche aufgehört hat in die Ferne zu schweifen, die national und individuell wurde, hat bei den Polen die Farbe religiöser und politischer Partei angenommen: In der heiligen Familie von Z. v. Suchodolski, in der riesigen Darstellung des Elendes der Bergwerken des Ural von Wl. Schereschewski, einer malerischen Prachtleistung, und in zahlreichen anderen Bildern wirkt ein starker lebhaft erregter Nerv, ein entschiedener Freund, ein Drang nach Selbständigkeit, ernsteres nationales Leben als bei den glücklicheren, südlichen Nachbarn unserer Ostgrenze.

Ja, die Polen kommen rascher aus der einseitigen Genremalerei heraus als selbst alte Kunstnationen. So kann ich mich nur schwer der Uebersättigung der Darbietungen der Italiener und Spanier gegenüber erwehren. Es sind ja unter ihnen grosse Meister: Fr. Pradilla-Ortiz lässt auf seinem «Markttag» die südliche Sonne die Kleider der Menschen zu leuchtender Buntheit wecken! Aber er bändigt sie im Ton, er weiss sie zusammen zu halten. Man vergleiche sein Bild etwa mit dem des José Benlliure y Gill, «Einzug der Stierfechter in die Arena» und dann weiter mit dessen «Heiligen Franziskus». Wie ist es möglich, dass ein Mann, der ein so ernstes Bild schuf, der die Askese auch auf die Farbe zu erstrecken vermochte, wie bei dem unter Rosen gebetteten Todten, zugleich solche Kommödianten-Bilder fabriziren kann, wie das aus der



Heilige Familie

Arena? Und um ihn viel Genossen: P. Salinas, Mariano Barbasan, Pio Joris, Gaetano Chierici, Cesare Tiratelli, Roberto Fontana, Augusto Correlli, J. J. Aranda, — Alles Leute, die so sehr selbst viel können, die ihre figurenreichen Darstellungen mühelos und unermüdlich hinmalen, die ihnen eine gewisse Lustigkeit zu geben wissen, so dass sie der Menge behagen, — sie alle bringen nichts Neues, sie kommen über das nicht hinaus, was sie in der Jugend erreichten. Es sind sehr fein abgestimmte Bilder, welche uns der Veronese Ang. dall' Occa Bianca über die Alpen zusendete, aber wir sind ungerecht genug, sie als Bekanntes hinzunehmen, zu erwarten, dass das von fernher Eintreffende uns neu und überraschend sei.

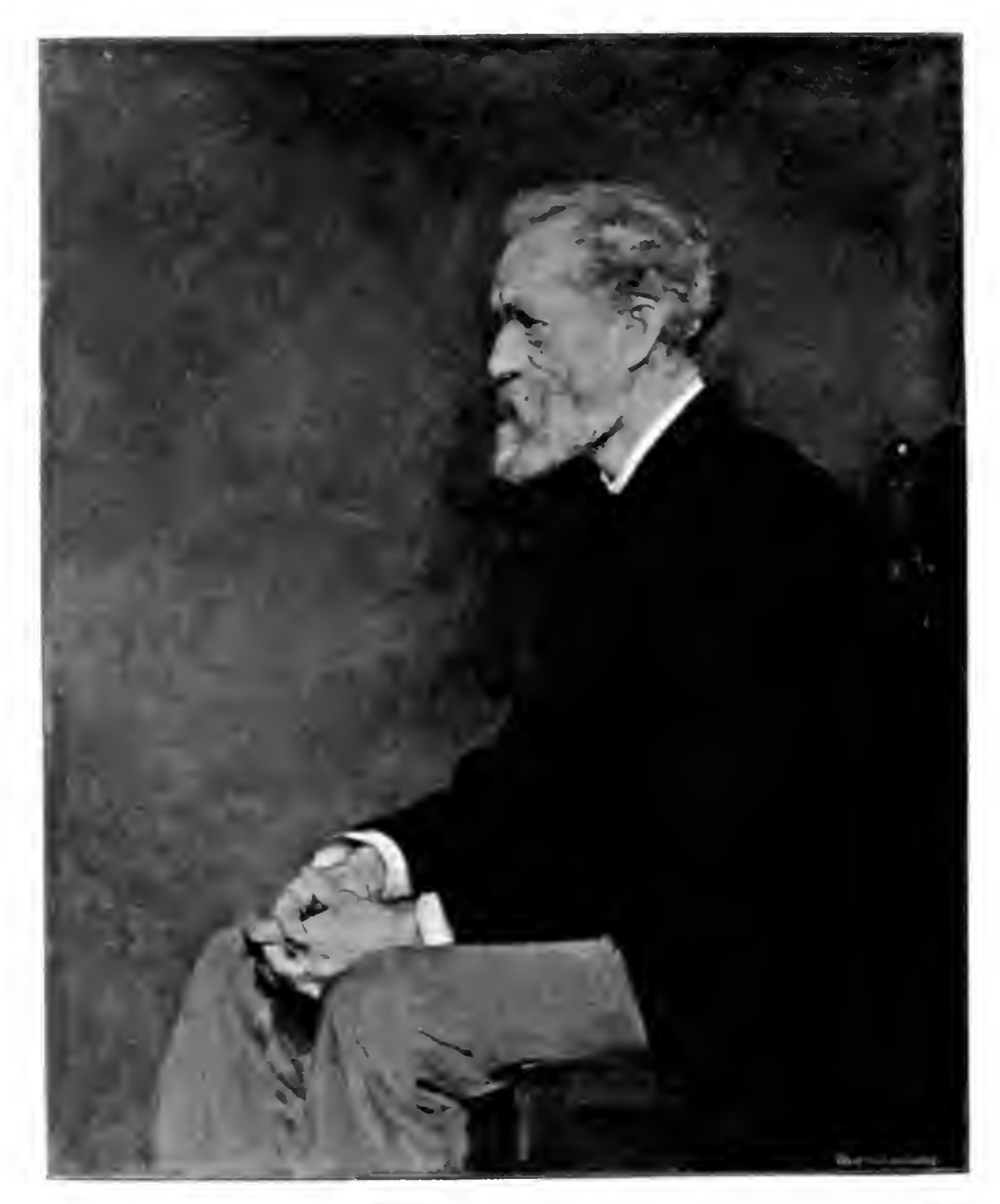
Einzelnes, wie das schöne grosse Bild des Vicen. Caprile, das vom Tragen eines Reisigbündels ruhende Mädchen, zeigen, dass man drüben nicht immer lacht und des Farbenschillers sich freut, sondern den gehaltenen Ton zu schützen weiss; ähnlich die Bilder des in Paris lebenden Tito Lessi in ihrer Farbenklarheit und Helligkeit, in ihrer eindringlichen Zeichnung. Aber es scheint, als wenn der merkantile Sinn, der über dem viel bereisten Italien ruht, seinen malerischen Söhnen die Musse zu eigentlicher Selbstvertiefung raube: Wenn man gute Bilder von Aranda sah, wenn man sich Corellis Povera Maria erinnert, — so erschrickt man über die Wunden, welche die geschäftseifrige Vielmalerei der italienischen Kunst schlägt.

In der Landschaft ist's ebenso, wenn gleich dort etwas weniger nach dem Dollar und dem Pfund unserer englisch redenden Mitmenschen hingeschielt wird. Ich werde eine Landschaft von G. Ciardi, von V. Caprile, von D. Sabioglio, A. Milesi, Zanetti-Miti und vielen der anderen tüchtigen Künstler Italiens stets zu würdigen wissen. Wenn ich in den italienischen Saal trete, finde ich den gleichen, sicheren, kräftigen Grundton ihrer Stimmungen seit Jahren wieder. Man befindet sich in einem vornehmen, wohnlichen Raum, ebenso, wie wenn man zu den Holländern zu Gaste ist. Dort sind's die grauen Töne Israels, Mesdags und ihrer Genossen, — hier ist das Licht farbiger, die Sonne goldiger. Unter den Landschaften möchte ich Zanetti's «Abend am Kanal von Burano» den Vorzug geben: Da ist tiefes Dunkel, grosse Tonruhe in den ernsten Schatten und doch eine ganz köstliche Leuchtkraft im Mondschein. Man sehe dies Nachtbild weithin durch die Säle leuchten; es schlägt die Wiedergabe der Sonnenhelle bei Anderen!

Jan Toorop. Die drei Bräute.

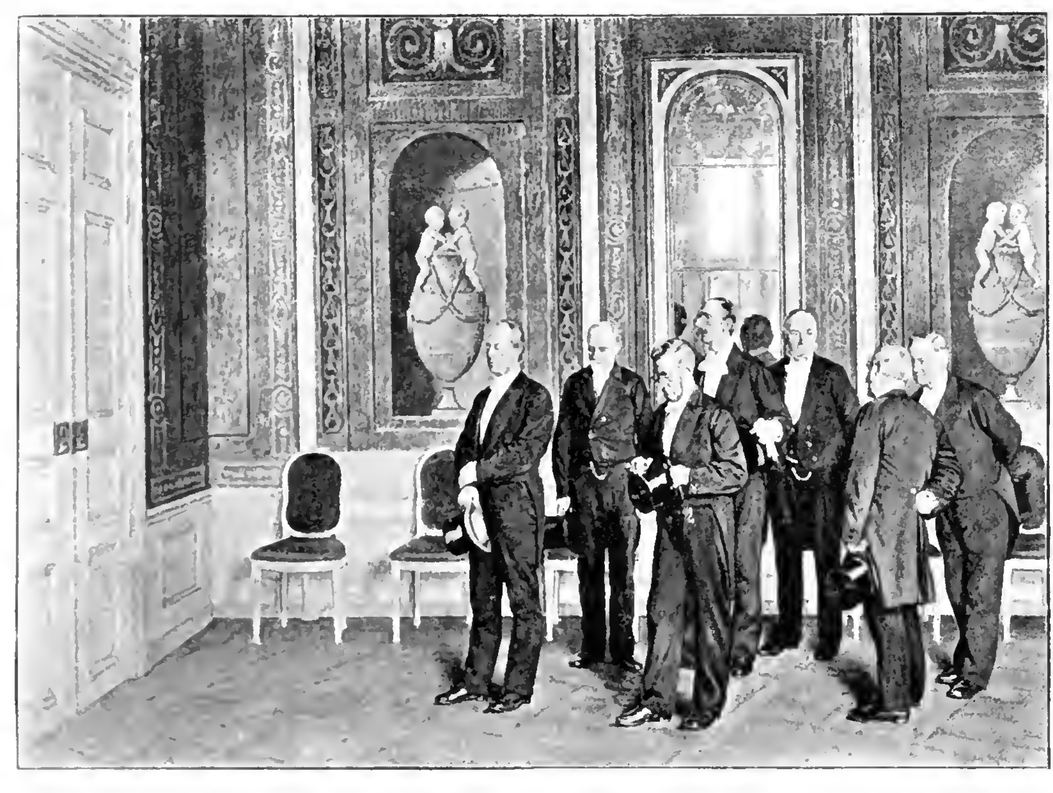
Man kann zweifellos bei den Deutschen eine grössere Regsamkeit spüren. Da ist auch im Glaspalast eine Reihe junger Münchener Künstler, die aus der Tiefe farbig schaffen und zwar in allen Gebieten der Darstellung. In Egger-Lienz nannte ich bereits einen. Unter den Landschaftern fielen mir Charles Palmié, Paul Hey, G. A. van Hees, H. Stockmann auf. Palmié's Versuch, denselben Gegenstand in viererlei Beleuchtnng zu malen, verdient eine hervorragende Würdigung. Fiel seine farbige Kraft schon in der vorjährigen Ausstellung auf, so zeigt sie sich diesmal befestigt und erweitert: Es steckt eine gesunde Kraft in dem jungen Künstler, dem es nicht auf den

ersten Versuch gelang, den Richtweg zu finden, auf welchen er vorwärts kommt, der es sich aber nicht verdriessen liess, im Irrwald der Kunst sich wacker herumzutummeln, um auf die rechte Spur zu gelangen. Unter den Seemalern ist Hans Petersen als Illustrator gut eingeführt. In seinen Bildern erhebt er sich beträchtlich über das Mittelmass, über die Mehrzahl der Gude Schüler. Da ist ein schlichter Ernst, eine nordische Sachlichkeit, eine starke, für Stimmungsempfinden, die den Weitgereisten vor die Aufgaben, welche die fernsten Lande und das fremdartigste Licht ihm stellen, nicht zurückweichen lassen: Man glaubt ihm seine Tropen, selbst wenn man sie selbst nicht sah! Vielleicht ist das ein Vorwurf, nach dem, was man über «unglaubliche» Farbenzusammenstellungen im fernen Süden von Reisenden berichten hört, . . . Weltumsegler mögen die Bilder auf ihre Wahrheit prüfen, während ich es nur auf das vage Gefühl der Glaubwürdigkeit hin thun kann.



Carl Marr. Portrait meines Vaters

Aber auch nach anderer Seite ist dem Zug nach Wiedereroberung der Farbe weitere Folge geleistet: War Walter Firle einst einer der eifrigsten Verfechter der Lehre vom weissen Licht, so hat er jetzt Ton erlangt; ein so beweglicher Künstler, wie Ch. L. Bokelmann, griff alsbald, namentlich in seinem schönen Werke «Allein» in diese Richtung ein, eine Fülle von jungen Kräften folgte ihm. Man kann sie aus allen deutschen Kunststädten finden, die Werke dieser Art: Max E. Giese in Dresden erweist sich



Axel Helsted. Die Deputation.

als ein frisches, vielversprechendes Talent. Jacques Schenker, der unter englischem Einfluss stehende tonfeine K. Heffner, H. v. Volkmann und andere tüchtige Künstler der Karlsruher Schule, A. Fink in München, — Alle diese und viele Andere zusammen bilden eine Gesammterscheinung deutscher Kunst, die sich mit den Darbietungen anderer Nationen im Glaspalaste mit schönem Erfolg vergleichen lässt.

Es ist dies freilich nicht Kunst grösster Art, freilich nicht das Neue, das Ueberraschende, es sind die Werke nicht Ecksteine der Entwicklung des Schönheitsgefühles. Es sind Bilder, welche aus unserer Zeit für unsere Zeit gemalt wurden, tüchtige Werke, die zum Schmuck eines Zimmers trefflich geeignet erscheinen.



E. Pinell. Adagio.

Nur einige Arbeiten seien noch herausgegriffen, welche aus dieser mittleren Stellung in ganz verschiedener Weise sich abtrennen, Gegenüberstellungen, die die grosse Vielseitigkeit unserer Zeit bekunden mögen.

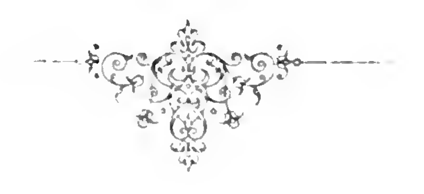
Zwei Genrebilder: Des Dänen Axel

Helsted grosse «Deputation», eines jener Bilder, über das sich ein eigener Aufsatz schreiben liesse und das darum Vielen als besonders geistreich erscheinen wird: Man lese nur in den Köpfen der sieben befrackten Herren.

Da ist eine eindringliche Nüchternheit der psychologischen Behandlung, die sich mit der Nuchternheit des Tones, der Sachverständigkeit der ganzen Behandlung deckt. Standen die Vorderen nur richtiger auf dem Boden, in dem sich ihre Absätze einzudrucken scheinen. Als Gegensatz des Wieners B. Pinell «Adagio»: ganz Ton, ganz umspielt vom Halblicht des dämmernden Zimmers.

Zwei künstlerische Versuche: Des in Prag lebenden, durch sein kraftig realistisches Bild «Mord im Hause» bekannt gewordene J Schikaneder «Contemplation», eine Komposition aus im rechten Winkel sich durchschneidenden Graden, aus den Wagrechten, welche Strand, Welle und Horizont darstellen, und der schlicht lothrechten Mönchsgestalt. Und als Gegensatz ein farbiger Versuch des Dänen W. Ole Bracen, der die Abendsonne über dem Dorfe niedergehen lässt, so dass der volle alle Form auflösende Lichtblick gerade noch über dem Firste eines Hauses in gelben Massen im Bilde steht.

Zwei Frauenbilder: Vom Franzosen L. Doucet ein lebensgrosser Akt, prächtiges Fleisch in voller Nacktheit, aber gemalt ohne Lüsternheit, mit redlichem Streben und trefflichen Gelingen den Feinheiten der Haut nachspähend; und vom Belgier Hermann Richir eine völlig bekleidete rothhaarige Gestalt, hingeworfen in raschen Strichen, ein verführerisches Weib, ein solches, das zu verführen gewohnt ist und das der Maler selbst «Verdorbenheit» nennt.





Verstossen.



Das Vestibul der Secessions-Ausstellung

II.

DIE SECESSION.

Im Kuppelsaale des neuen Ausstellungsgebäudes der Secession hängen nur vier Bilder, die an Grösse sich fast gleich sind, an künstlerischem Inhalt aber so sehr widersprechen, dass man sie geradezu als Merkmale der Vielseitigkeit unserer Zeit und zugleich des Strebens der Secession betrachten kann, nicht eine Kunstpartei, sondern ein Sammelpunkt für Strebende aller Richtungen zu werden.

Da sind zunächst zwei Bilder von José Villegas, dem in Rom lebenden Spanier, «Triumph der Dogin Foscari» und «Der Meister stirbt»; dann ein Werk des in England wirkenden halbdeutschen Hubert Herkomer, «Eine Magistratssitzung in Landsberg»; und ein Bild des in München ausgebildeten Polen Waclaw Szymanowski, «Das Gebet». Sie sind alle vier so umfangreich an Fläche, dass man an ihnen nicht wohl vorbeigehen kann, ohne sie zu betrachten und sie unter sich zu vergleichen.

Hätte ich Censuren zu vertheilen, hielte ich mich kraft ästhetischer Bildung für einen Lehrmeister oder gar für einen Richter in der Kunst, bei dem das «Kunstgesetz» das Urtheil bedingt, — und zwar meine ich hier das Gesetz der jetzt noch vorwiegend gültigen romantischen Aesthetik, — so würde ich erklären: Im Können bekommt Censur 1 Villegas, Censur 2 Herkomer, Censur 3 Szymanowski. Und wenn ich mich als Kunsthistoriker befrage, der der Welt Lauf in ihren Bildschöpfungen studierte, und dem den Preis zuerkenne, welcher die «Schönheit» am höchsten schätzt und am eifrigsten bildet, so würde ich die gleiche Censur austheilen müssen. Fragt mich aber einer, welchem Bilde ich nach meinem künstlerischen Empfinden die erste Stelle zuweise, so verändert sich die Reihenfolge sofort: Nummer eins dem Polen, Nummer zwei, ja sogar um den Abstand anzudeuten, Nummer drei dem Engländer und Nummer vier oder fünf dem Spanier.

Das Empfinden ist ein Ding, das sich nicht leicht mit Gründen und Worten vertheidigen lässt. Ich versuche es, obgleich ich weiss, dass es nutzlos ist, überzeugen zu wollen, wo es nur darauf ankommt, seine

eigene Stellung zu den Kunstwerken zu kennzeichnen, sich in seinen Ansichten zu vertheidigen.

Ich sehe da auf Villegas' venetianischem Bilde ein ganz ausserordentliches Können in der Zeichnung und im Malen. Jede Einzelheit wurde von ihm kunstvoll, glänzend dargestellt. Wer hätte vor ihm je gewagt, einen so brandrothen Teppich von solcher Ausdehnung so sorglos hinzustreichen; wer hätte je das Flittern und Glitzern der kostbaren Gewandungen lebhafter und zugleich bei allem Glanz der Gesammtwirkung nüchterner und sachlicher vorgeführt.; wer kann tiefere Studien gemacht haben nicht blos hinsichtlich der Oertlichkeit und der Kleidung, sondern auch unter den edlen Frauen und Männern Venedigs, um sein Werk mit einer Fülle von Schönheit auszustatten; und dazu sind die ernsten Leute ernst, würdig; die Harmlosen harmlos, heiter; die Gelangweilten langweilig; und die Freudigen kräftig erregt geschildert, — eine endlose Stufenleiter der künstlerischen Tonmittel, — und wie schon gesagt, ein schier endloses Können.



Gabriel Max. Schlecht gelaunt.

Und doch: Ich glaube Villegas das ganze Bild nicht! Ich bin nicht überzeugt, dass es anno dazumal in Venedig so zuging; ja ich glaube nicht einmal, dass Villegas meint, es sei so zugegangen; ich sehe nur Marionetten sich bewegen, nicht Menschen. Liegt's an meinen Augen oder am Bilde? Die Leute stehen für mich nicht im Raume, sie haben keine körperliche Tiefe. Sie scheinen auf Papier gemalt und auf den Hintergrund aufgeklebt. Sie brauchen keinen Platz hintereinander, sondern nur neben- und übereinander. Solcher Leute gehen auf einen Quadratmeter einige Tausende, da ihnen die Ellenbogen und die Hüften fehlen. Sie stossen sich nicht, sondern schieben sich wie Spielkarten hintereinander!

Ich sehe im Bilde eine Brücke. Hintereinander kommen auf ihr sechs Jungfrauen daher. Es mag also wohl von der Ersten bis zur Letzten zehn Schritte weit sein, bis zu jener, welche noch drüben auf der Treppe steht, etwa fünfzehn Schritt. Gut! Aber daneben sehe ich in's Meer hinab, sehe zwei breite Kähne hintereinander, sehe tief unten immer noch ein gutes Stück des Wasserspiegels; und hier ist's mindestens dreissig Schritt weit bis zu jener Treppe und den darauf stehenden Figuren. Da liegt zweifellos ein perspektivischer Fehler vor. Aber das wäre ja ziemlich gleichgiltig, die Bilder werden ja nicht als Examenaufgaben in der Wissenschaft der Perspektive gemalt.

Schlimmer ist's, dass man den Dingen selbst, den Schiffen und dem Wasserspiegel, den Menschen und der Oertlichkeit ansieht, dass sie so nicht vorhanden sein können, dass nicht der perspektivische Fehler stört, sondern dass man ihn geradezu mit dem Auge sucht, um sich das Bild zu erklären, welches eben räumlich nicht zusammen geht.

Schlimmer noch ist's, dass man zu erkennen glaubt, den Maler haben im Grunde genommen seine Menschen gar nicht sehr tief in Anspruch genommen. Es kam ihm auf ein paar mehr oder weniger nicht an, er konnte seine Anordnungen so oder anders machen, es trieb ihn kein innerer Drang gerade zu dieser Gestaltung. Virtuoso heisst ursprünglich ein Mensch von Tugenden. Das Können ist eine der grössten Tugenden des Künstlers. Wehe ihm aber, wenn das Können allein entscheidet, wenn er Virtuose wird. Die Kunst will gekonnt, aber vor allem empfunden sein. Es ist nicht abgethan mit der Kunst der Wiedergabe, es muss selbst gefühltes Leben in die Gestalten. Und das eben gibt das Modell und die Technik allein nicht her, das stammt vielmehr



Franz Stuck. Glühwürmchen.

vom Maler selbst. Ich sehe zwar hier Bilder von Villegas, ich lerne seine grossartige Meisterschaft im Malen kennen, aber ich sehe nichts vom Künstler: Meisterwerke mehr als Menschenwerke! Und mir behagt nun einmal das Kunstwerk nicht recht, welches wie ein Erzeugniss unpersönlicher, ja göttlicher Vollendung vor mir erscheint; sondern jenes, in dem ich als Mensch den schaffenden Menschen erkenne.

Den vollen Gegensatz zum römischen Spanier bietet der münchner Pole. Er malt eine Menge Volkes, das vor einem Altar kniet, unter den Streifen eines Sonnenlichtes, welches die vom aufgewirbelten Staub erfüllte Kirche schräg durchschneidet. Auch ihm kommt's auf ein paar Leute mehr oder weniger im Bilde nicht an. Er malt eben eine Menge, so Viele als möglich, ohne Rücksicht auf den Einzelnen; und malt sie in riesigen Verhältnissen: Der vorn knieende Bauer hat etwa doppelte Lebensgrösse. Hinter ihm steht eine ungezählte Schaar, eine absichtlich unzählbare.

Warum so Viele, warum so gross? Weil er es so wollte, ist die gerechte Antwort. Eine Menge Menschen hat eine bestimmte Wirkung auf das Gemüth, namentlich wenn sie eines Gedankens ist: Der Pulsschlag Vieler kommt in Takt, er durchdröhnt jeden Einzelnen in hellerem Schlage und erschüttert ihn tiefer. Der Maassstab spricht ja auch seine Sprache; und Grösse heisst nicht mit Unrecht sowohl räumliches als geistiges Hervorragen vor Anderem. Der Pole that recht, sein Bild so umfangreich zu machen, dass es gross wirkt. Der Inhalt freilich ist einfach, gewiss Vielen zu einfach für eine so ausgedehnte Leinwand. Die Farben schlagen im Licht in's Grelle über, verschwinden fast gänzlich im Ton des Schattens. Da ist freilich nicht Alles reit und fertig. Aber da ist im Ganzen ein grosser Schwung,

im Raum Tiefe, in den Gestalten gemeinsames Leben, im Bild eine starke Kraft der Empfindung, die das reale Streben zur Einheit bändigt und dem naturwahren Eindruck die Kraft künstlerischer Geschlossenheit giebt. Es liegt eine heisse Brunst in dem Bilde, man muss polnischen Religionseifer kennen, um ihm gerecht zu werden, dies betende Volk bei sich zu Hause gesehen haben, um zu erkennen, dass hier der Maler nicht als kühler Beobachter vor dem Thore des Bildes steht, sondern dass er im Bild lebt; dass er nicht blos ein Könner, sondern auch ein geistig Ergriffener ist. Realisten nennen sie sich wohl beide, diese Maler zweier katholischer Welten. Auch Villegas malte in dem «Tode des Meisters», nämlich dem Tode eines aus der Arena in eine Kapelle getragenen Stierfechters, das Gebet. Der Verwundete liegt auf der Bahre, seine Geliebte beugt sich auf ihn nieder, seine Kampfgenossen umstehen ihn, der Priester waltet seines Amtes; alle gleichfalls in Lebensgrösse: Aber trotz des vorquellenden Blutes erscheint auch hier der Maler nicht innerlich erregt, sondern wie ein Unbetheiligter, der ruhig zuschaut, wie die Scene sich abspielte, er freut sich immer wieder, noch ein hubsches Detail beizufugen, durch ein Stück Kopf oben und nöthigenfalls noch ein Paar Beine unten die Zahl der Trauernden im Hintergrund zu vermehren: er verliert die Stimmung, um ein meisterhaftes Bild zu malen. Der Pole aber streicht mit leidenschaftlichem Armschwenken sein Bild aus dem Rohen zusammen: Er will sich der Welt im Bilde offenbaren, nicht blos ein schones Bild malen. Und es gelingt ihm, wenigstens mir gegenüber. Er erweckt einen Ton in mir, der starker ist als die kritische Regung

Herkomer ist mehr und mehr ein vornehmer Mann geworden. Unter die «Verrücktheiten» der Englander gehort bekanntlich die, dass sie ihre angesehenen Künstler sehr gut bezahlen. Und so kann er sich denn seine Vorwürfe ohne Rucksicht auf den Geldbeutel wahlen. Wie Watts die besten Bilder, die er schuf, für sich behielt, um sie der britischen Nation zu schenken, so braucht auch Herkomer nicht mit seinen Werken hausieren zu gehen. Passirte in jenem «spleenigen» Lande doch neulich das Unerhörte, dass nämlich die Kunstler selbst das Bild eines Genossen, des Madox Brown, kauften, um es der Nationalgalerie zu schenken und so das ihnen falsch erscheinende Urtheil der gelehrten Leiter dieser Anstalt zu verbessern.

Herkomer's Bild ist ohne Zwang, aber doch streng nach architektonischen Linien geordnet, je eine Bank mit Rathsherren links und rechts, in der Mitte der Bürgermeister und sein Beisitzer vor dem dunkeln Fensterpfeiler. Zu den zwischen den Gruppen liegenden Fenstern hinaus gleitet der Blick auf den Markt von Landsberg. Das ist trefflich gedacht, so ohne alles Brimborium, wie bei einem guten alten Bild der Renaissance, dem es in der Anordnung ähnelt. Wenn das Ganze nur leuchten und sich im Licht von einander trennen wollte. In der Stube ist's fast so hell wie auf dem Markt, überall ein sanftes, goldiges Braun, ein Ton, der an das Aquarell mahnt und nicht recht in die Tiefe geht. Wir haben uns in jüngster Zeit eine so schöne Farbigkeit im Tiefton vorführen lassen, dass sie uns hier besonders fehlt. So auch in Herkomer's zweitem Bilde, einer grossen Landschaft «Frühlingsabend». Ich wüsste in aller Welt kaum Einen, der das Bild feiner, vornehmer, ruhiger zu malen vermöchte; ich wüsste mir auch kaum einen besseren Zimmerschmuck und bin sicher, dass, wenn das Bild für sich allein hängt, die besonnte Wiese Leuchtkraft genug und das Ganze hinreichende Tiefe erhält, um den angenehmsten, fast hätte ich geschrieben wohnlichsten Eindruck zu erwecken. Aber neben dem, was die neuere Kunst jetzt an Ton leistet, hält diese koloristische Feinfühligkeit nicht Stich, flacht das Bild sich ab. So wenig ich nun zu den Leuten gehöre, welche die Bilder danach beurtheilen, ob sie sie besitzen möchten, die also glauben, dass die Kunst, welche in ihre barbarischen «Salons» in der Thiergartenstrasse oder am Opernring oder in der Maximilianstrasse nicht passe, eigentlich keine Kunst sei — so wenig kann ich mich entschliessen, wegen ihrer «Wohnlichkeit» Herkomer's Bilder für Andere überragend zu halten. Er ist eben selbst «elegant» geworden und malt die Dinge mit ein wenig zu gut gepflegten Händen. Einst hat er derber zugegriffen und mir, dem noch nicht ganz von Europa's Höflichkeit Uebertünchten, war's wohler dabei! Anderen, eleganteren Leuten, mag er freilich jetzt immer besser behagen.

So also sieht's beim Eintritt zur Secession aus. Keineswegs ist es so erschrecklich, wie Viele fürchteten und Andere hofften. Auch hier zeigt sich die Kunst nicht einheitlich, nicht als von einer einzigen Schule, der «modernen», geschaffen, sondern in der Entwicklung, als ein Nacheinander, nebeneinander an die Wände ver-



Robert Haug pinx

Am Rhein.

theilt: Villegas belehrt uns, dass nach seiner Ueberzeugung das Schöne und Grosse in der Geschichte zu suchen sei — er ist im Grunde noch ein echter Romantiker; Herkomer zeigt uns, dass die Menschen von heute, im geschichtlichen Sinne erfasst, ebenso gut malenswerth seien als die alten, er sieht in Landsberg noch die Stadt der Renaissance und bildet somit in der Entwicklungsreihe den Uebergang; und Szymanowski fragt nicht mehr nach den Alten, er malt künstlerisch selbst Erlebtes: Aus der Nachempfindung von «Unserer Vater Werk» zur Schaffung eigener Werthe. So stellt auch in der ganzen Ausstellung der Secessionisten sich ein Werdeprozess dar. Und es ist gut so — denn fertige Kunst ist der Tod des Schaffens!

Als ich zum ersten Male durch die schönen Räume des neuen Baues, freundlich geleitet von einem der Führer der Secession, schritt, überkam mich vor Allem der Eindruck des Wohlgefühles darüber, dass die Ausstellung trotz dieser Vielseitigkeit doch ein geschlossenes Ganze bilde. Ich habe wohl nicht leicht eine aus aller Herren Länder zusammengetragene Sammlung moderner Bilder gesehen, die als Ganzes so den Eindruck besonnener Wahl macht, die so als künstlerisch geschlossene Gallerie auftritt, wie man es sonst wohl bei lokalen Ausstellungen gelegentlich beobachten kann. Und durch diese entzückende Einheit wurde wohl auch das Urtheil befangen. Jeder Maler weiss, dass sein Bild auch für ihn unter anderer Beleuchtung anders wirkt, dass die Halbtöne, welche sich durch die Abdeckung mit Stoff und die hohe Lage des schon altersblind werdenden Glasdaches im Glaspalast über die Bilder versöhnend breitet, andere Wirkungen hervor-



Albert Edelfelt. Im Bügelzimmer.

rufen, als das entschiedene, kritischere Licht des Neubaues der Secession. Und Jeder, der Ausstellungen zu besichtigen gelernt hat, weiss weiter, dass seine Stimmung mit in's Urtheil einfliesst, dass es ein zweifelhaftes Erkennen abgibt, wenn er ein Werk, eine Sammlung nur einmal sah, dass den Muden langweilt, was den Frischen vielleicht entzückt, dass bei ernster Stimmung beleidigt, was durch ein Glas in guter Gesellschaft getrunkenen Weines betrachtet, auf's angenehmste erwarmt.



Fritz Thaulow. Die Seine im November.

Wer hierher kommt, sagte ich mir beim ersten Durchwandern der Ausstellung, um sich vor Lachen auszuschütten, oder in bitterem Weh auszuweinen, wer die Absicht hat, uber den Sieg der Modernen zu jubeln oder über den Verfall «achter» Kunst zu hadern, wer nach Stoff sucht, die alte Kunst zu verhohnen oder über die junge sich zu entrüsten — sie alle finden nicht ganz ihre Rechnung. Oder sehe ich falsch, erkenne ich den Umschwung nicht mehr ganz, sehen Andere, welche weniger im Getriebe der Kunst stehen, das Fremdartige dieser modernsten Ausstellung so sehr viel deutlicher wie ich, dass sie doch sich gezwungen fühlen, Stellung zu ihr zu nehmen?

Die beste Prufung ist, in Gesellschaft solcher Leute einmal die Ausstellung zu durchwandern, die anerkannter Weise «von Kunst nichts verstehen». Leider sind ja solche allerwegen schnell gefunden. Und da spielte mir denn der Zufall einen verstandigen Freund dieser Art und zugleich dessen Notizen in die Hand, auf welchen er die Bilder in seiner Weise geordnet hatte, und zwar nicht in der Absicht, eine Kritik zu schreiben, sondern lediglich für seinen Privatgebrauch.

Eine Beobachtung hatte mich schon beim ersten Durchwandern stutzig gemacht. Es ist da eine kleine Anzahl von Arbeiten, die, ohne eigentlich auffallig zu sein, doch aus dem Rahmen der Ausstellung herausfallt. Auch mein Gewahrsmann hatte sie, und zwar beifallig, angemerkt. Am merkwürdigsten erscheint mir nach dieser Richtung des Berliners Carl Saltzmann Seestück «Das alte Serail in Konstantinopel», welches in seinem orientalisch weissen Sonnenlicht im vorigen Jahr in Berlin klar, ruhig, einheitlich, bildmässig wirkte. Saltzmann that bitter Unrecht, das tüchtige, wenn auch nicht hervorragende Bild an die Secession zu senden. Hier wirkt es kalt und bunt, es hat etwas vom Aussehen des Farbendruckes angenommen. Aehnlich ergeht es mit Max Koner's Kaiserbildniss. In Berlin war es mir schon etwas zu farbenfreudig erschienen, in Munchen schreit es gellend auf! Viel besser hält sich desselben als Portraitist trefflichen Künstlers Bildnis eines Seeoffiziers. Paul Kiessling in Dresden hat drei sehr sorgfältig gemalte Akte in einem Rundbilde vereint. Aber obgleich sie hell leuchten, wollen sie sich nicht in diese Ausstellung schicken, haben sie nicht jene Toneinheit, welche alle besseren Maler neuer Schule auszeichnet, nämlich die durch die jeweilige Lichtquelle bedingte. Auch Gabriel Max gehört in diese Künstlerreihe. Er wird sich nicht zwingen können, modern zu werden. Sein Affenbild ist eine vortreffliche Leistung, aber sie gehört einer anderen Kunstwelt an, als jener, welcher die Jungen zustreben. Gewiss ist's schön von den älteren Meistern, wenn sie fortstrebend die Leistungen Anderer würdigen. Aber selten werden sie selbst sich andern. Wahre Kunst kommt aus tiefstem Innern, man lernt sie nicht im Handumdrehen!

Freilich — die Kunst schreitet jetzt rasch. Vielleicht nur einmal ging die Hast nach dem Neuen gleich nervösen Schritt: Nämlich im 15. Jahrhundert, als man die Gesetze der Perspektive, der zeichnerischen wie der

malerischen fand; als man den Reliefstil der älteren Kunst zu verlassen und im Bild einen Vorgang im Raum darzustellen lernte. Auch damals war das Spielen mit den eben Ergründeten, mit den übertrieben angewendeten Verkürzungen, das erste Ziel der Kunst. Selbst ein so besonnener Meister wie Mantegna malte einen über dem Beschauer stehenden Jüngling in einem Deckgemälde perspektivisch so «real», dass man nur seine vor den ihn tragenden Balken vorragenden Fusszehen, ein Stück des Leibes und die Nasenlöcher von unten sieht! Es will junges Können sich eben zunächst bethätigen. Das 19. Jahrhundert machte die Entdeckung des Freilichtes, eine kaum minder grosse, als die der Perspektive, und sie begann alsbald in Freilicht zu schwelgen. Alles, das Unmöglichste musste gewagt, das System bis zum letzten Ende geführt werden, selbst wenn man nur Nasenlöcher von unten zu sehen bekam! Die Hauptsache war: Beherrschung der neuen Auffassungsweise, Freiheit der Bewegung innerhalb dieser.

Perspektive ist ja zunächst keine Wissenschaft — es ist eine durchaus einfache, naturgemässe Beobachtungsweise.

Alessandro Zezzos. Der Pflug.

Giotto zeichnete die Figuren an die Wand, wie sie sind, das 15. Jahrhundert zeichnete sie so, wie es sie sah: Das ist der Unterschied. Der Arm des Menschen hat seine durch das Verhältniss bestimmte Länge: Diese Länge erhielt der Arm im alten Bilde. Man sieht aber den auf das Auge zu weisenden Arm ohne jede Längenausdehnung in reiner perspektivischer Verkürzung — und diese Schwierigkeit darzustellen reizte die Maler, seit ihre Absicht darauf ausging, den realen Eindruck zeichnerisch zu gestalten. Erst nachdem sie dies gelernt hatten, suchten sie die mathematischen Gesetze für ihr neues Können. Die Alten unter den damals Lebenden werden gewiss auch die Neuheit der Perspektive geläugnet und auf ihre Werke hingewiesen haben, die ja schon bis zu einem gewissen Grade perspektivisch gehalten waren. Neu war aber doch das Durchdringen des Sehens mit der Absicht auf Raumdarstellung, welche den idealen Goldgrund verschwinden machte und die bisher verachtete Ferne, Feld und Wald, Meer und Berg nun auch als sehr malerisch erscheinen liessen. Erst die Perspektive schuf die Möglichkeit einer Landschaftsmalerei!

Es gab auch in der Kunst unserer Zeit schon längst ein Zusammenfassen der Einzelfarben der Gegenstände zum Ton, schon längst Stimmungsmalerei, ehe das Freilicht aufkam. Ganz neu ist nie etwas in der Welt. Neu ist aber das völlige Durchdringen mit der Absicht, nicht die Farbe des Gegenstandes im Bilde wiederzugeben, sondern den Ton, den er unter bestimmten Lichtwirkungen hat. Zeichneten die Maler mittelst der Perspektive die Dinge, wie sie sie sahen, nicht mehr wie sie sind, so malen auch die Freilichtmaler die Dinge nicht, wie sie jedes Ding für sich sehen, sondern wie es ihnen im vollen Zusammenhang der augenblicklichen Umstände erscheint: Also den rothen Mantel im Tageslicht fast weiss, in der

Nacht violett u. s. w. Und das, was die Welt erschreckt, ist die Kühnheit, mit der die Maler von 1893 wie die von 1493, um das neu erschlossene Gebiet völlig zu beherrschen, an dessen Grenzen stürmen, mit der sie gerade dort einsetzen, wo der Zwiespalt am deutlichsten sich zeigt, wo die Darstellbarkeit des Eindruckes zweifelhaft oder doch besonders erschwert ist.

So kommen die «verrückten» Bilder zu Stande, über welche die Welt ablehnend den Kopf schüttelt, die mein Gewährsmann in einer Reihe zusammengestellt hatte, die als Kopf das Wort «scheusslich» trug: Warum malt ein Künstler das? Was hat er für einen Zweck, die Welt und ihr Schönheitsgefühl durch die Kunst zu beleidigen? Ist ein solches Bild nicht einfach unverantwortlich?

Also entrüsteten sich die Leute doch über diese Ausstellung, war ich doch schon viel zu sehr eingeschworen in die moderne Kunst, um zu erkennen, wie stark der Umschwung sich bei den Bildern der Secession offenbart, wie ruhig das schon auf mich wirkt, der ich der jungen Kunst und ihren Stürmen öfter im Leben begegnete, was Andern, Unbefangenen geradezu in Zorn bringt.

Denn schliesslich konnte man doch diesen Entrüsteten zurufen: Lasst die Leutchen doch! — Es schadet dir ja nichts, dass hier ein paar Bilder hängen, die dir missfallen; sieh nicht hin, wenn sie dich ärgern. Gewiss, der Mann hatte ja auch das «Kätzchen am Milchtopf», «Schön Suschen» oder den «Ersten Rauchversuch» malen können, Bilder, bei welchen du dir doch etwas denken kannst und die er sicher leichter verkauft!

Ich möchte ein paar solcher den Zorn weckender Bilder aus der Ausstellung herausgreifen, «Anti-Pifke-Bilder» wie sie Max Liebermann einmal mir gegenüber nannte, weil er als echter Berliner unter «Pifke» den echten Philister versteht. Da ist z. B. Ludwig von Hofmann mit seinen «Urmenschen», Julius Exter mit seinem «Mutter und Kind», Benno Becker mit dem «Brand», Graf Leopold von Kalckreuth mit seinem «Abend», Otto Eckmann mit seinem «Malerei und Musik». Die Secession hat die «wildesten» Sachen dieser Künstler, wie es scheint, einstweilen zurückgehalten. Oder tausche ich mich wieder, ist es abermals die verwandte Umgebung, welche das Ausgestellte mir so viel zahmer erscheinen lässt?

Was wollen diese Leute? Sie malen einen Eindruck und sie thuen recht daran, ihn ohne Rücksicht darauf zu malen, ob ihr Bild der Welt behagt. Wenn sie nicht mit bunten Läppchen und Lichtschirmen im Atelier sich eine farbige Natur zusammenstoppeln — wie es wohl manchmal geschehen mag — sind sie sicher in ihrem vollen Rechte. Sie legten dabei anfangs geringen Werth auf den Gegenstand. Ein wahr dargestellter Kohlkopf ist ihnen mehr, als eine verlogene Schilderung des Heiligsten. Früher stellte man «das Ding an sich» dar, jetzt war die Sachlichkeit überwunden, die rein künstlerische Seite des Schaffens auf den Schild erhoben. Weg mit allen Systemen! hiess das neue System!

Der Mensch hat nun aber einmal die dumme Eigenschaft, sich etwas denken zu wollen. So sehr man sie bekämpft, sie kommt immer wieder. Fragt mich da mein Freund vor einem Bilde, was er sich bei diesem zu denken habe?

«Denken!» rief ich ärgerlich: «Müssen Sie denn immer denken. Bilder sind zum Anschauen da, sind nicht Rebusse! Was denken Sie sich denn, wenn die Sonne in Ihren Garten scheint? Oder, wenn Sie von der Höhe zum Rhein hinunter blicken? Da freuen Sie sich mittelst der Sinne, ohne dass dabei Nüsse geknackt werden müssen!»

Aber ich sehe es immer deutlicher ein: Es geht nicht ohne etwas Grübelei, es geht nicht mit der reinen Sinnesfreude allein ab. Nachdem die Maler lange genug die Kohlköpfe malten, zuerst in weisser Tagessonne, dann in kaltem Blaulicht, dann völlig aufgelöst in abendlichem Roth oder in der gelbgrünen Stimmung des von Reflexen durchzogenen Waldes, nachdem sie das ganze Gebiet der Stimmungen beherrschen gelernt hatten und die Register der Töne auf der grossen Orgel der Natur sicher zu ziehen wussten, tauchen ihnen wieder unwillkürlich Gedanken auf. Der weisse Nebel der Nacht ballt sich wieder zum Erlkönig zusammen. Mystik, zauberhafte Welten, zauberhafte Farben dringen in die Kunst, aus dem Suchen nach wahrheitlicher Darstellung des Erschauten quillt der Drang nach überzeugender Darstellung des Erdichteten hervor.

Bisher sagte Jeder, ein Bild müsste vor Allem «valeurs» haben. Dass das richtig sei, war Allen eben so klar wie unklar war, was «valeurs» eigentlich sind. Jetzt aber drang der Märchenton in die Bilder, Gefühls-



...anz Hanfstaengl.

Die Wundmale.



Ettore Tito. Die Toilette.

werthe wurden in ihnen mächtig. Die Bilder sind aber andere geworden, als die der Romantik, die fortschreitende Kunst geht ja nie auf frühere Zeiten zurück, sie bleibt immer modern. Die Romantiker suchten den Goethe'schen Erlkönig im Nebel, sie trugen Erdichtetes in die Natur. Die Modernen sehen im Nebel sie selbst überraschende Gestalten, sie dichten aus der Natur heraus. Und sie mögen dabei meinetwegen die Anregung suchen, wo sie wollen. Es hat die erstrebte Wahrheit uns eine neue Selbstständigkeit gegeben. Die Malerei ist durch sie dichterisch frei geworden. Sie hat das Recht diese Freiheit zu benutzen, wie sie will. Graf Kalckreuth nennt sein Bild: «Der Abend». Auf dem Feld ein Pflügender, im Hintergrund ein Dorf, Abendbeleuchtung. Dieser Gegenstand hätte ebenso gut mit allerhand romantischem Beiwerk 1840 als Illustration zu irgend einem Gedicht gemalt werden können. Aber dass die Werthe des Bildes einzig im Gegenüberstellen des glatten graubraunen Ackers zum gelbrothen Himmel bestehen und in dem hinter dem Pfluge aufwirbelnden, durchgoldeten Staub, dass also die Naturbeobachtung dem Bild den Inhalt gibt, nicht die «Accidenzien», das macht es zur Dichtung, zum selbstständigen Kunstwerk. Nicht jeder fühlt die Poesie dieses Abends, mein Freund reihte das Bild einfach unter die scheusslichen. Und ich liess ihn dabei. Denn ich habe Erfahrung in Sachen der dichterischen Empfindung: Wollte ich doch einmal dummer Weise in England einer Gesellschaft von Herren und Damen die Schönheit von Goethe's Balladen klar machen. Ich begann mit dem «Fischer». Aber schon als ich zum «feuchten Weib» kam, platzte die Gesellschaft los. «Sie müssen doch zugeben, sagte eine «gebildete», ältere Frau von musterhaften Sitten, dass der Gedanke an ein feuchtes Weib unanständig, ja widerwärtig ist»! Ich klappte mein Buch zu und sagte: «Sie haben Recht»! Innerlich deklamirte es aber in mir grimmig

weiter «Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen»!

Ganz kampfzornig machte Ludwig v. Hofmann meinen sonst so bedächtigen Freund. Er fand den «Abendfrieden» «geradezu skandalös», ja die «Phantasie» eine «unverantwortliche Schmiererei». Und ich musste ihm mit Zagen gestehen, dass ich gerade den «Abendfrieden», den ich früher schon in Berlin sah, als ein Bild bezeichnet hatte, das ich gern vor meinen Schreibtisch hängen möchte, zum beruhigenden Hineinschauen in diesen Frieden. Es hängt nicht sehr gut im grellen Licht des Ausstellungssaales, aber es schlummert sich auch hier trefflich auf dem vom Nebel geblauten Wiesenhang, während das Abendroth in Busch und Wald alle Trümpfe seiner Koloristik ausspielt. Und die «Phantasien»: Ach du mein Gott, Ihr lest doch auch Verne's unmögliche naturgeschichtliche Erzählungen und erzählt Kindern und Grossen Eure Märchen: Lasst den Maler doch in Roth und Blau träumen und freut Euch, wenn's Euch gefällt, geht aber friedlich vorüber, wenn Ihr zum Träumen nicht gestimmt seid!

Am schlimmsten erging es Lesser Ury, hier hatte die Entrüstung meines Gewährsmannes keine passenden Worte mehr gefunden, sie war sprachlos geworden. Hofmann ist ein Aristokrat und Ury ist ein Proletarier der Kunst. Da der letztere Stand zur Zeit der geachtetere ist, so hat Ury besonders begeisterte Verehrer gefunden. Ich kann mich zu seiner Höhe nicht ganz erheben, zu jenem Gefühl völliger Wurschtigkeit dem Detail gegenüber. Zweifellos ist er ein sehr begabter Mann mit sehr scharfem Auge, ein sehr ernst zu nehmender Künstler, der dadurch nicht geringer wird, dass Wenige ihn würdigen und Viele ihn verhöhnen.

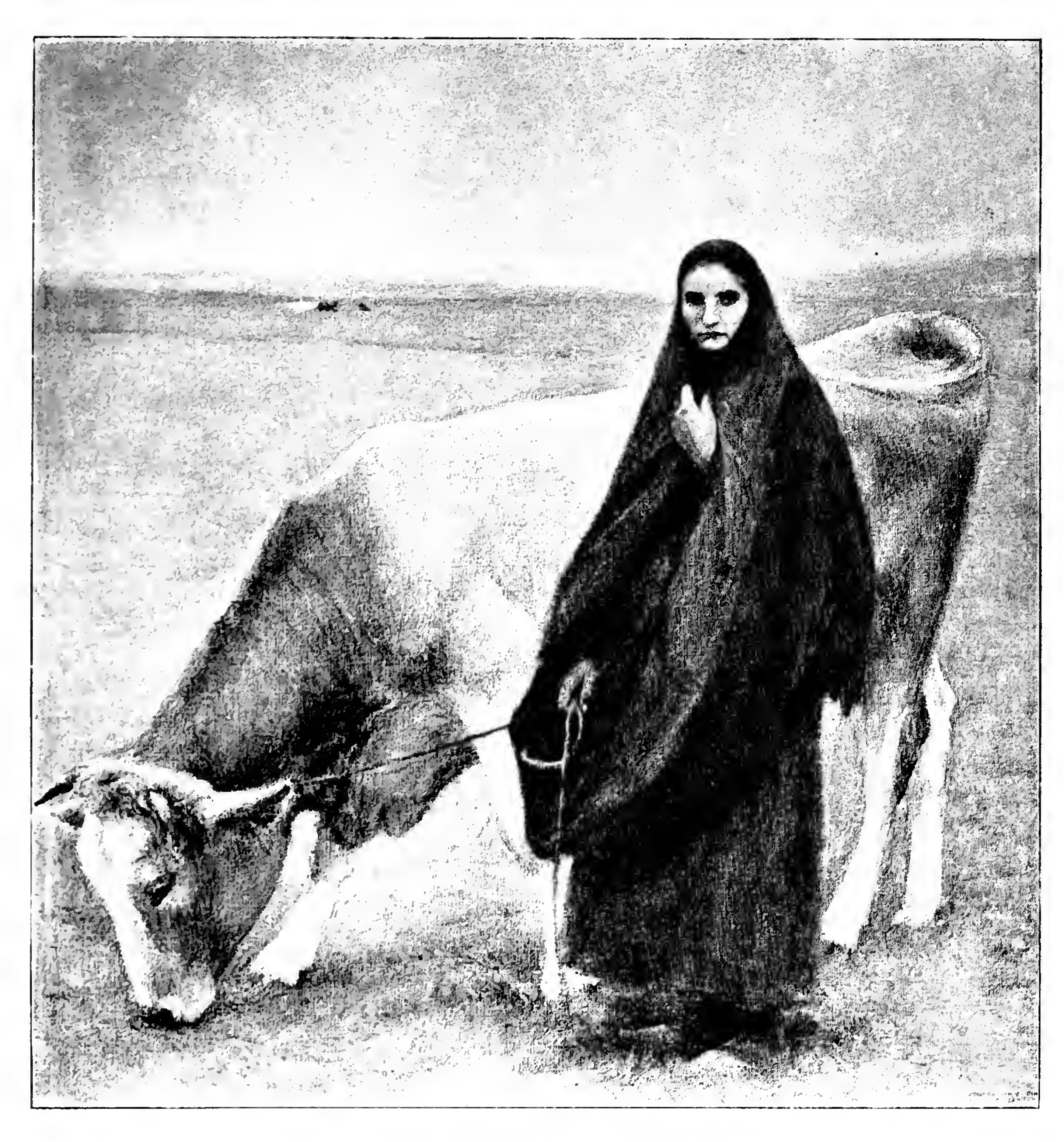
Aber er ist, vielleicht unbeabsichtigter Weise, ein Mann des reinen Systems, ein Theoretiker, stark im Erfassen, schwach im Verarbeiten der Thatsachen, abhängig von einem ihm in Fleisch und Blut sitzenden Prinzip, ein Sozialist der Farbe. Er sieht das hundertfältig Abgetönte, einen ganzen Baum, ein ganzes Feld als eine Farbenfläche, braut mit geschickter Hand eine Einheit, lässt die koloristischen Werthe unter sich abstimmen, und wenn die Majorität goldig gelb oder roth schreit, so wird auf die grüne oder graue Minorität keine Rücksicht mehr genommen: Fort mit jedem, der sich dem Massenwillen entgegenstemmt!

Wie es einem immer ergeht, dass die löbliche Absicht, den Anderen seines Weges ziehen zu lassen nicht Stich hält vor der unseligen Lust, den Mitmenschen zu seinen Anschauungen herüber zu ködern, so that es mir doch weh, meinen Freund vor einzelnen Bildern nicht umstimmen zu können, obgleich er die beste Lust hatte, sich zu fördern, keineswegs zu den absichtlich Bockbeinigen gehörte.

Mit Julius Exter ging es schwer: «Die Mutter mit dem Kind», in ihrer Tonfeinheit zu würdigen, dazu gehört etwas vom besonderen Malerverstand. Warum muss das Kind einen «Zulp» oder «Lutscher» im Mund haben? Vergeblich, dass ich beteuerte, es seien schon viele Genrebilder mit Zulp gemalt worden, welche den Beifall aller gebildeten Mütter gefunden hätten und das Unheil sei nur, dass dies Bild so viel ernster gemeint und gemacht sei als Andere — das Behagen wollte nicht einziehen.

Alle jene starken koloristischen Versuche, deren robuste Kraft meine besondere Freude sind, verfielen der Ungnade. Die sonnenumleuchteten Landschaften von C. J. Becker-Gundahl, die Bildnisse von Fritz Alexander, die Kampfbilder von Hubert v. Heyden, die wie Fehdebriefe an die Akademie aussehen, die Eichen von A. Hänisch, die herbstlichen Felder von Paul Baum, die Abendstimmungen Adolf Hölzel's, die tieffarbigen Intérieurs Hans Borchard's und vieles Anderes. — Es war unmöglich dem Freunde klar zu machen, dass das vor der Natur beobachtet sei, dass die Welt wirklich so aussehen könne, so aussehe. Wir hätten erst eine Rundreise in's Freie machen müssen, um selbst zu sehen, wir hätten mit Fritz Strobentz oder M. A. Stremel in die Farbentiefe holländischer feuchter Luft uns versenken, jenen ganzen Kursus im Sehen durchmachen müssen, in welchem die Kunst seit einem halben Jahrhundert sich wandelnd fortbildete.

Eines hatte ich aber an meinem Genossen gelernt: Dass mir der rechte Massstab gefehlt habe, wie weit diese Fortbildung schon bei der Menge der Künstler gediehen sei. Ich glaubte, man thue Unrecht in der Annahme, der Zug nach «Modernität» wäre der allein massgebende der Secessionisten-Ausstellung, er beherrsche jene Männer ausschliesslich, welche im Kampfe des letzten Jahres die Führer der Secession waren. Diese sind thatsächlich die Gemässigten, Besonnenen; sie halten die Mitte zwischen den Ungestümen und den Langsamen, sie



J. Dagnan-Bouveret. Auf der Wiese.

werden daher auch bald die Führer des grossen Haufens sein. Freilich sind sie nach den Werken dieses Jahres allein nicht zu beurtheilen. Man kann im Allgemeinen sagen: Die so wohl gelungene Ausstellung selbst ist jedes Einzelnen diesjähriges Hauptwerk. Die gewaltige Anstrengung, welche für diesen Zweck gemacht wurde, musste natürlich auf die Schaffenskunst einwirken. Und ich kann die Kunst nicht für einen Sport halten, in welchem die «Meisterschaft» alle Jahre auf's Neue errudert oder erradelt werden muss; und bei dem jener, welcher sie bisher hatte, sie beim nächsten Preisboxen verliert, sobald ein Anderer wuchtigere Schläge auszutheilen vermag. Es ist sogar nicht zu verkennen, dass eine Reihe gerade der Vorstands-Mitglieder der Secession

in diesem Jahre nicht glücklich waren. Bruno Piglhein, der erste Vorstand, fehlt ganz. Ludwig Dill, der organisatorische Kopf des regsamen Künstlerkreises, hat schandenhalber ein kleines Aquarell ausgestellt, Ludwig Herterich's koloristisch sehr bemerkenswerthes Bildniss des Prinzregenten ist wohl mehr für den Zweck, der Hauptachse des Baues einen würdigen Abschluss zu geben, wie als eigentliche Probe des Könnens des trefflichen Künstlers von der Staffelei genommen. Franz Stuck hat für jene Unglücklichen, die, wie ich, für das Recht öffentlicher Meinungsäusserung mit der Pflicht gestraft sind, alljährlich etwa zehntausend Bilder zu besichtigen, nichts Neues beigebracht, als etwa eine Variation zu seiner «Sünde» und ein paar farbige Zeichnungen. Die Berliner Ausstellung zeigt diesen bilderreichen Künstler zweifellos besser vertreten. Fritz von Uhde hatte keine glückliche Hand. Seine «Abreise des jungen Tobias» gibt seinen Gegnern mancherlei Handhabe zu berechtigtem Angriff. Ihm ist der Tobias ein junger Mann aus der Biedermeierzeit, Vater und Mutter, brave, alte Leute, umstehen ihn, wie er im Flur des altmodischen Hauses Abschied nimmt. Der Vorgang ist ganz im Stil der Genrebilder geschildert, nur ein auf der Treppe stehender Engel soll ihm eine grössere Tiefe des Gedankeninhalts geben. Aber ich empfinde in der grauen, unentschieden durchgefassten Arbeit nicht die zwingende Kraft der Innerlichkeit, die Uhde's Arbeiten sonst auszeichnet. Er hat hier selbst einmal bewiesen, dass nicht sein System seine Bilder hoch über die der malenden Menge erhebt, sondern die in ihm wirkende Kraft, dem System Leben zu entlocken. Der Mann macht das Bild, nicht das Kunstgesetz.

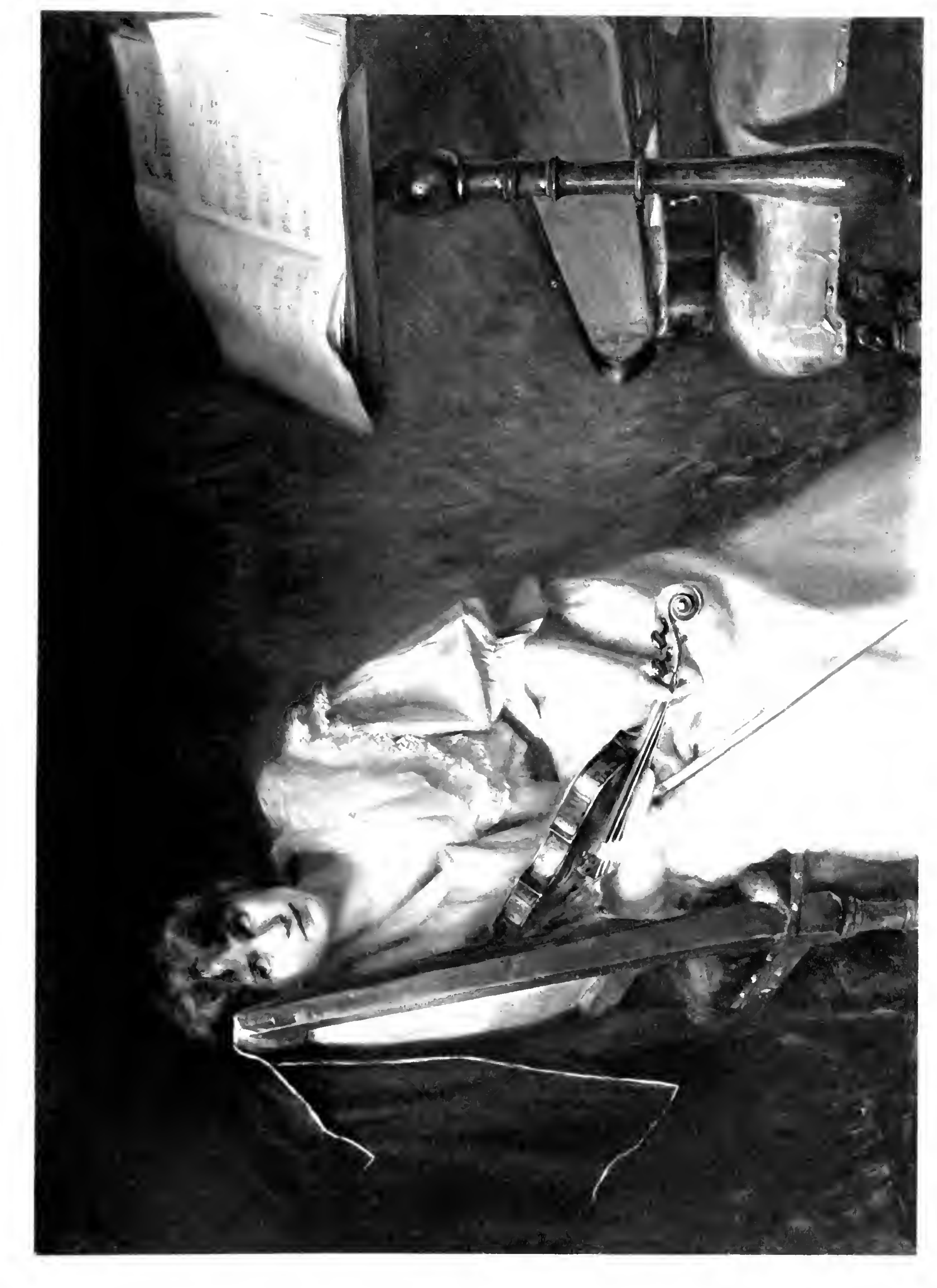
Was Uhde kann, das beweist seine «Lachende Alte», ein treffliches Gegenstück zu Franz Hals' «Hillebobbe» im Berliner Museum. Da waltet eine Kraft und Klarheit des Vortrages, eine Meisterschaft der Charakteristik, wie sie eben nur Wenigen beschieden ist.

Mit Kopfschütteln sah wohl Mancher in dieser Ausstellung die Bilder Hugo von Habermann's, die so gar nicht in das Programm gehören, welches man der Secession anzudichten geneigt war. Hellmaler ist er sicher nicht. Seine Bilder sind dunkel, trotz Ribera oder Lenbach. Die ernste, empfundene «Pietà» erscheint schwarz in schwarz, das prächtige Selbstbildniss und der feine Mädchenkopf braun in braun gemalt. Also der Umschwung, die Einkehr zum guten Alten, frohlocken schon Viele!

Die Sache stimmt aber so doch wohl nicht ganz! Die Hellmalerei, wie sie einst war, ist ja überhaupt sehr eingeschränkt worden. Einst hätte ein Bild wie das von Hans Herrmann «Vor der Schule» die Welt sehr erregt, weil es das hellste, weissblaue Sonnenlicht darstellt. Und wirklich, wer die Entdeckung machte, dass das Sonnenlicht so aussehen kann und nicht immer einen ockergelben «warmen» Ton hat, der hat etwas sehr Grosses geleistet. Aber seit der That des Kolumbus ist es keine überraschende Leistung mehr, die Eier zum Stehen zu bringen. Das Bild ist wacker, aber der Gedanke packt nicht mehr durch seine Neuheit. Andere haben schon mehr gethan. Wenn der Finne Albert Edelfelt in seinem «Bügelzimmer» mit einer erstaunlichen Feinheit des malerischen Nervs mit dem Weiss Versuche angestellt, den geringsten Tonschwankungen schlagende Wirkung zu geben weiss, so zeigt er sich als ein Mehrer des Reiches der Kunst, der aus eigener Kraft an dessen Grenzen ficht. Wenn der Franzose



Cesare Laurenti. Das Gewissen.



Raffael Collin im «Schlaf» einen nackten Mädchenkörper malt, der den vollen Ton der Natur und doch einen Schleier durchsonnter Luft um sich hat, so zeigt er die Hellmalerei auf neuem Wege. Es wird die Feinheit der realistischen Beobachtung geradezu zum Schleier für die mit sorgfältigster Genauigkeit dargestellte, enthüllte Gestalt; sie bringt uns den räumlichen Abstand von dem süssen Fleische unmittelbar zum Bewusstsein.

Auch Max Liebermann's «Mädchen mit Kühen» kann man zur Noth noch der Hellmalerei zurechnen, da er in diesem Bilde das weisse Sonnenlicht auf grüner Wiese darzustellen sucht. Aber im Allgemeinen ist die Welt undankbar genug, Jenen, welche in Bastien-Lepage's Fusstapfen stehen, nicht mehr die rechte Aufmerksamkeit schenken zu wollen. Es ist ja eine der leidigen Eigenschaften des menschlichen Auges, dass es bewegte Dinge mehr beobachtet, als stillstehende, selbst wenn diese sogar die bedeutend werthvolleren sein sollten.

Wem das Weiss allzumächtig aus der Tube quillt, so dass er sich hell zu malen gezwungen sieht, der sucht jetzt schon nach einem dringlichen Vorwurf. Wenn der Amerikaner Childe Hassam oder die Deutschen Hans Olde und Hugo König wiederholt den Schnee malen, so sind es zwei Dinge, die ihr Augenmerk fesselt: Wie weit man gehen kann, um das reine Weiss noch blendender erscheinen zu lassen, wie weit es möglich ist, durch feine Nebentöne die Farbe noch weisser wirken zu machen; und dann, wie tief man in den Ton eindringen kann, wie farbig man werden darf, ohne dass der Schnee seinen weissen Schein verliert.

Gustave Courtois. Portrait von Mme. K.

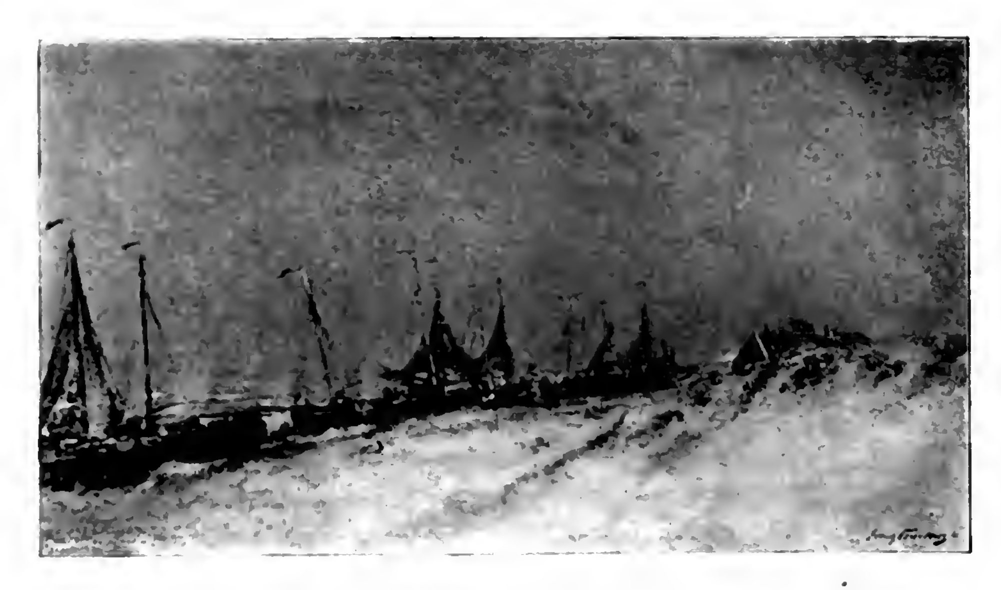
Gerade die Bilder der beiden Deutschen würden, nebeneinandergehängt, lehrreiche Vergleichspunkte abgeben, wie sehr verschieden weisser Schnee aussehen kann bei verschiedener Belichtung.

So war denn die Weissmalerei ein Anfang und ist nun die Schwarzmalerei, wie sie Habermann betreibt, in gewisser Beziehung ein Fortschritt.

Das sehr schöne Bild von Ernst Oppler «Dame am Klavier» mag als Beweis hiefür gelten. Es ist fast schwarz, ohne aufzuhören farbig zu sein, fast lichtlos, ohne dass man nicht noch die Luft zwischen Beschauer und Beschauter empfindet. Zwischen den beiden äussersten Schattirungen des Kolorits liegt die endlose Reihe farbiger Stimmungen, ist Platz für die Malerei von Jahrhunderten.

Was bei der neuen Kunst herauskommt, das zeigt am besten das vielleicht einwurffreieste Bild, welches in diesem Jahre in München zur Schau kam, des Dänen Peter Severin Kroyer Frauenbildniss. Die Gestalt in einfachem, weissem Kleide, in einfachster Haltung vor der abendlichen röthlichblauen Fläche der wellen-

losen See; ein paar Reflexe des Mondes auf dem Wasser, die ein neben der Hauptgestalt sitzender Hund zumeist verdeckt — nichts mehr! Da ist eine Concentration auf das rein Künstlerische, auf die Feinheit und Kraft des Farbentones, eine Leuchtkraft im Halblicht, das sind Vorzüge, die zu erreichen einfach unmöglich gewesen wäre, ohne die Vorarbeit der Hellmalerei, ohne dass einmal erst alle die nicht mehr sättigenden Schauessen vom Tisch der Kunst heruntergeworfen worden wären, um dem künstlerischen Brode der rücksichtslosen Naturwahrheit Platz zu machen! Das feine, aus lebhaft gefärbten, aber fast ganz gleichmässigen Tonflächen aufgebaute kleine Werk von Otto Eckmann «Winterabend» bietet Aehnliches, gleiche Ruhe im erst vor Kurzem mit Sturm eroberten Tone. Wenn man ein Bildchen wie das von Karl von Stetten «Am Fusse des Louvre» mit älteren Genrebildern vergleicht, so wird man als das Neue zunächst die Verfeinerung des Auges hinsichtlich der Farbenwerthe bezeichnen können, die Fähigkeit, mit ebenso wenig Kontrast im Ton, als sie die Natur hat, doch auf der Fläche der Leinwand die räumliche und körperliche Wirkung zu erzielen. Und dann weiter ist neu die «intimere» Beobachtung des Menschen; mit anderen Worten der Umstand, dass der ohne idealisirende Absicht dargestellte Mensch von heute als schön erscheint, wenigstens Jenen, welche modern zu sehen gelernt haben.



Franz Courtens. Küste im Winter.

Ich nannte Kroyer's Bild das einwurffreieste, also dasjenige, welches von Betrachtern der verschiedenartigsten Entwickelungsstufen des Schönheitsgefühles in diesem Jahre am einstimmigsten als schön empfunden werde. Es wetteifert hierin mit ihm das Werk eines Deutschen, Rob. Haug's «Am Rhein»: Truppen aus der Zeit der Freiheitskriege sehen zum ersten Mal von bewaldeter Höhe den vielbesungenen Strom. Es ist eine treffliche klare, eindrucksvolle Arbeit, vielleicht nicht ganz so eindringlich in der Stimmung, wie sein «Morgenroth», aber von jener Bescheidenheit in der Farbe, welche die jungen Meister stets auszeichnet, und dabei meisterhaft gezeichnet.

So entscheidet denn der Grundton im Bilde allein nicht darüber, ob es «modern» sei oder nicht. Mag der Gesammteindruck wieder ein «goldiger», wenn die Malerei nur nicht «saucig», wenn nur nicht die nachträglich aufgeduftete Stimmung wie ein äusserliches Beiwerk erscheint, das nicht nach dem Ozon der Luft, sondern nach verschiedenen Firnissarten riecht. Das Abendlicht ist gelb, das braucht man nicht erst zu beweisen, die Dämmerung vergoldet die Dinge, das haben alle Zeiten gesehen: Also kann ein moderner Maler das lange Zeit so gefürchtete Braun gern wieder aufnehmen, ohne sich selbst untreu zu werden.

Man sehe in des prächtigen Naturburschen Gustaf Ankarcrona «Sommerabend», in Wilhelm Keller-Reutlingen «Kornfeld»: Wie gelb, goldig die Abendsonne auf ihren ganz modernen Bildern scheint. Man schaue auf Hugo König's köstlich fein empfundenes «Interieur», um zu sehen, dass der alte Teniers immer noch lebt oder doch ein neuer Teniers auch unter uns zu leben vermöchte; oder man sehe des Belgiers Albert Baertson prächtiges Abendbild, in welchem die Häuser einer vlämischen Stadt sich in einer leuchtend gelben Fluth spiegeln; oder man vertiefe sich in das braune Laub von Paul Müller's herbstlichem «Buchenwald»; in O. Reiniger's wie mit der Keule gemalten Dämmerungsbildern; in Adolf Hölzel's fein gestimmte Werke: Bei allen diesen ist eine Fülle des Braun, ein Reichthum trotz des verwandten Tones, eine Erweiterung

des Bestandes an malerischen Werthen, eine Unmittelbarkeit des Anschauens, die sich auf eine immer grössere Zahl von Malern erstreckt und von der befreienden Kraft des Realismus die willkommenste Kunde giebt.

Zweier Künstler braungestimmte Bilder möchte ich hervorheben. Das erste ist des Mailänders Giovanni Segantini «Zwei Mutter», nämlich eine über ihrem Kinde im Stall eingeschlafene Frau neben der Kuh und dem Kalbe. Segantini ist einer der eigenartigsten unter den Lebenden. Von seinen aus dünnen, dürren Strichen wie aus Mosaikstäben zusammengebauten Bildern, deren Technik so mühselig und trocken, schwunglos und handwerksmässig erscheint, bricht stets ein Strahl echt künstlerischer Auffassung hervor, frischen Lichtes, klaren Tones.

Unter den Vielen, welche aus einem Nebeneinander der Farben, deren eindringlichere Mischung für die Wirkung von Ferne erwarten, als sie auf der Palette erzielt werden kann, ist er einer der Zielbewusstesten und einer von Jenen, die ihre Absicht wirklich erreichen, ohne von dem Beschauer allzuviel Abstand oder Kurzsichtigkeit zu fordern. Sein jüngstes Bild zeigt den Maler, der sonst in grellen Sonnenwirkungen schwelgt, im braunen Halbton ebenso sachlich, ebenso sicher, ebenso kühn, ebenso selbständig.

Carl von Stetten. Am Fusse des Louvre.

Und der zweite ist der Frankfurter Hans Thoma und zwar in seinen Landschaften. Ich weiss es wohl, dass es Vielen, namentlich auch Künstlern, hart angeht, sie für voll hinzunehmen. Man vergisst bei ihrem Anblick den Farbentopf nicht, sagte mir ein kunstsinniger, Thoma sonst mit Liebe würdigender Freund, dem ich glauben muss, dass er seine Empfindung unbeeinflusst wiedergab, obgleich ich sie nicht theile. Ich sehe in diesen Bildern eine primäre Kraft der Naturbeobachtung: So sieht die Welt aus, so finde ich sie im Hochsommer zwischen Schwarzwald und Harz, so braun sind die Wiesen gebrannt, so grau ist der Ton unter ziehenden Regenwolken, so gelb scheint die Sonne dazwischen. Da herrscht wohl nicht die Feinheit moderner Beobachtung; die Mittel sind derber; die Absicht tritt stärker, deutlicher hervor. Aber es ist in den Bildern eine Frische und Weite, die mich ganz und gar für sie einnimmt.

Einst galten sie für zu grau, jetzt sind sie Vielen zu braun, Thoma blieb eben der Alte im Sturme der Zeit: Und er hat recht! Seine ausgemalten Lithographien sind von einem zauberhaften Reiz, obgleich die Farbe nicht eigentlich wahr und auch die Zeichnung oft recht eigentlich falsch ist, so dass nicht viel «Kunstsinn» dazu gehört, die Fehler zu entdecken. Aber da ist eben ein ganzer Mensch in einigen menschlich fehlerhaften Werken zum Ausdruck gekommen, nicht eine Schule. Wer hat ein Naturkind nicht lieber, als ein solches, welches sich ganz formgerecht nach Gouvernanten-Weisheit benimmt!

Der eigentliche koloristische Kampfzweck für die Maler liegt zur Zeit noch nach der Ausstellung der Secession zu urtheilen, in der Rückeroberung der lebhaften Farbe, im tiefgehaltenen Ton. Und zwar erscheinen hier die Skandinavier als die eigentlichen Führer: Anders Zorn, der Schwede, malt das Bildnis seiner Frau in leuchtend rothem Kleid, meisterhaft, frei, tonsicher; Fritz Thaulow, der Norweger, blickt in eine Tiefe des Wassers von wunderbarer Unergründlichkeit. Und unter den Deutschen kann sich kecklich in gleiche

Reihe mit diesen Künstlern stellen der Münchener Secessionist Bernhard Buttersack mit seinem Hochsommer, wohl eine der frischesten Arbeiten in der ganzen diesjährigen Münchener Kunstuberschwemmung.

Jenem gebildeten Freund, welcher an mich den ehrenden aber schwer zu befriedigenden Wunsch richtete, ich solle ihn lehren, wie man das Schöne in der modernen Kunst erkenne, gestand ich zu, ich vermöchte das mit einiger Sicherheit auch nicht, aber ich könne ihm doch verrathen, wie man Andern glauben mache, dass man es könne. Man geht, so rieth ich ihm, schnurstracks auf Buttersack's Bild zu, schlagt mit dem Finger in der Luft einen Kreis um die glänzend gemalte Stelle, an der eine dunkle Tanne vor der weissen Giebelwand eines Hauses steht, richtet die Augen 'gen Himmel und stöhnt: «Das ist gemalt! . . . !» —

«Passen Sie nur einmal auf: Ein Maler kommt eben daher und weist mit der anempfohlenen Bewegung auf diese Stelle. Dort auf dieser Handbreit Leinwand liegt also ein gutes Stuck von dem, was heuer das wahre Kunstverstandnis ausmacht!»

Mein Wandergenosse sah mich kopfschüttelnd an und blieb lange vor der Stelle stehen. Ich hatte inzwischen Zeit, mich mit einer höflichen Verbeugung in einen anderen Saal zu flüchten.

Die Lehren, welche der Rechtsanwalt Detmold vor etwa fünfzig Jahren gab, um in zehn Minuten einen Kenner heranzubilden, würden heute nichts mehr nützen. Sie zielen darauf hin, ihm in höchst ergötzlicher Weise ästhetisirende Schlagworte beizubringen. Jetzt liegt das Ziel ganz anders und ist mit der Gelehrsamkeit der Kunst gegenuber nicht viel anzufangen. Und daher verstehen so Wenige den Weg, den die Künstler wandern; wie sie ganz ohne «bedeutenden» Gegenstand auskommen und doch ein weites Gebiet zur Bethätigung ihres Geistes finden.

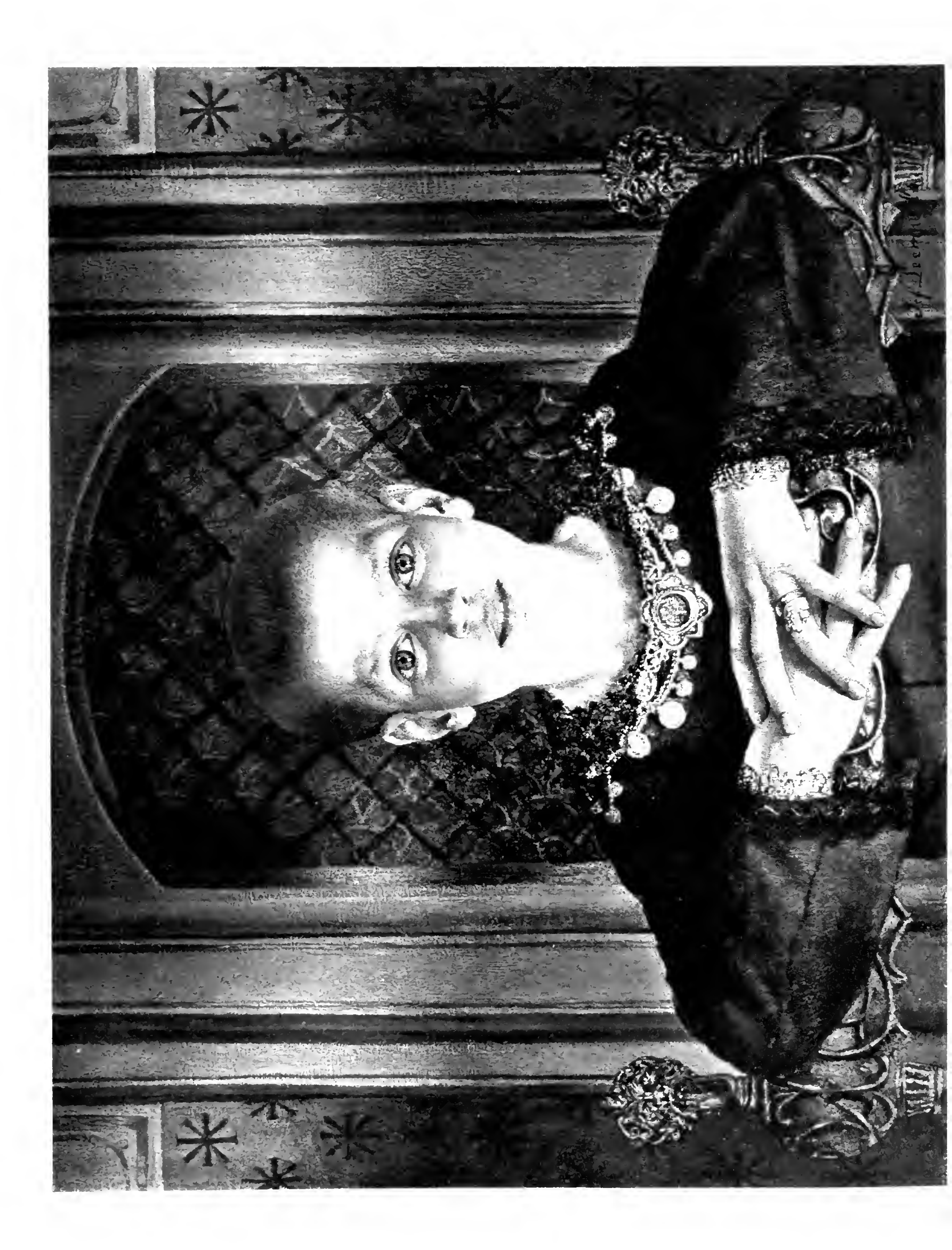
Es ist erstaunlich, wie rasch immer wieder ein Können das andere übertrumpft, wie es fast als ein Zufall erscheint, ob die Kraft für den Ausdruck solcher Glanzstimmungen, wie sie Buttersack bietet, im entscheidenden Augenblick ausreichte. Wie oft sahen wir von Viktor Weisshaupt ähnlich leuchtende Bilder. Aber doch ist ihm diesmal Buttersack um ein gutes Stück vorgekommen. Der Norweger J. Grimelund setzt in einem sehr frischen Lofodenbild mit in diesen Wettlauf ein. In seiner Klarheit und Sonnigkeit lässt er die heitere Farbigkeit eines Normann oder Sinding weit hinter sich.

Umgekehrt sehnen sich die regsameren unter den Italienern sichtlich nach Abtönung, nach einem Ende der Pracht raketenartig aufsteigender Farbengarben, nach koloristischer Ruhe und Sammlung. In der fröhlichen Naturwüchsigkeit der Liebe zur Buntheit ragt unter den Neapolitanern diesmal C. Tiratelli hervor. Ettore Tito weiss den schönen Töchtern seiner Heimath malerisch immer neue Seiten abzugewinnen und thut dies mit wohlthuender Feinheit. Aber die eigentlich kraftvollen unter den Italienern haben auch seine Art Buntmalerei aufgegeben: Al. Zezzos erkennt man an seinem pflügenden Bauern, einer Gestalt von sehr entschiedener Bewegung, zunächst gar nicht wieder. Pietro Fragiacomo und B. Bezzi suchen auf's neue nach einheitlichen Tonwerthen. Sie nähern sich den einstigen Pfadweisern in diesem Gebiete, den Holländern, welche endlich zu einer gewissen Uebereinstimmung, und in dieser, wie es scheint, dem Stillstande nahe gekommen sind. «Die um Israels» haben sich nun einmal in die Dunkelscherei verliebt, und «die um Mesdag» in das Silbergrau. Wenn auch einmal ein starker Farbenton hier und da hervorschaut, so thut er es doch nur wie verschämt. F. J. du Chattel, Franz Courtens, Adrien Le Mayeur, die beiden Maris, P. J. Clays, der auf der letzten Ausstellung viel bewunderte W. B. Tholen, und wie sie sonst heissen, die pinselfertigen Kämpen im Haag und in Amsterdam und in Brüssel, sie marschiren alle eine gebundene Marschroute. Hinter dem geschlossenen Trupp sieht man aber die berittenen Hauptleute hervorlugen, die ihnen den Richtweg weisen. Fein, vornehm, schlicht, ruhig wirkt so ein niederländischer Saal, aber, wie's nun einmal uns armen, gehetzten, auf Neuheiten ausspähenden Kritikern ergeht: Er ist dem vom vorigen Jahre etwas zu ähnlich und dem von drüben im Glaspalaste auch. Mit den Schotten hatte die Secession sogar weniger Glück als die Genossenschaft im Glaspalast: J. W. Hamilton durften sie die Mehrzahl seiner Bilder ruhig mit dem Bemerken zurückschicken, dass auch wir in Deutschland zwischen frischen flott gemalten Skizzen und Dutzendwaare zu unterscheiden wissen, — selbst wenn sie aus Schottland kommt.

Man hat der jungen Malerschule so oft einen Vorwurf daraus gemacht, dass sie undeutsch, aus Frankreich

E. B. Hirschfeld pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München



entlehnt sei. Und gerade dies Fremdartige sei es, was sie der Nation so schwer verständlich mache.

Es sei mir verziehen, wenn ich mich im Hinblick auf diesen Einwurf wieder auf meinen Gewährsmann berufe. Mit einem wahren Ingrimm setzte der patriotische Mann die Bilder der Franzosen zumeist in die Reihe der «guten» Arbeiten. Es war ihm ein ehrlicher Schmerz, dass er so oft dort, wo sein Gefallen geweckt wurde, Paris als den Herkunftsort im Kataloge fand, und bei dem, was ihn abstiess, deutsche Städte. Freilich hatten die Nordamerikaner einen starken Antheil an diesem «Paris». Charles Sprague Pearce, Alexand. Harrison, Weeks, J. W. Alexander sind keine Franzosen, sie verläugnen so wenig Dannat, Vonnoh und andere mehr kampfmuthig gestimmte oder der mit einem feinen Bildchen vertretene Münchener Maler Charl. Ulrich ihre Heimath. Aber im Allgemeinen unterscheiden sich die in der Secession vertretenen Franzosen durch eine sorgfältigere Durchführung und friedlichere Haltung ihrer Bilder. Es ist für eine gewisse Malart das unmittelbare, etwas nüchterne Licht der neuen Ausstellungshalle nicht eben günstig, besonders nicht für jene, welche in nebelige Dämmerung hinabsteigen und das Verschwimmen der Massen darstellen. Wie viel schöner waren die feinen, geistvollen Oelbilder und Pastelle von Franz Skarbina, als man sie bei Schulte in Berlin in schlechterem Lichte sah. Manche seiner Arbeiten sind mit dem Halbton ihres besten Reizes beraubt.



Ludwig Dettmann. Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Die Franzosen scheinen von vorn herein für anderes Licht gemalt zu haben. Die im grünlichen Licht gebadete Waldlandschaft von Dagnan-Bouveret hält sich tapfer, die «Träumerei» von H. Fournier wirkt sogar besonders fein. Achille Cesbron mit seiner «Stille der Nacht», Jean-Adolfe Chudant mit seiner algierischen Strasse im Mondlicht, Montenard Hellen, Souza-Pinto sind der Anerkennung bei uns sicher und den Vogel unter den in unbestimmten Tönen schwimmenden Bildern schiesst Alphonse Dinet mit seinen im Mondschein badenden Mädchen ab. Wie oft ist der Mondschein gemalt! Und wie kam es, dass Keiner vorher diese blaue Umrisslosigkeit, dieses Zerfliessen der Form im Halbschein sah und Andere wieder sehen liess!

Das Zeitalter der malerischen Entdeckungen ist noch lange nicht vorüber.

Ich habe bereits früher über die eigentlichen Mystiker gesprochen, von denen nur Carlos Schwab unter die Secession gegangen ist. Man thut Unrecht, C. Strathmann nach seinen Aquarellen dazu zu rechnen, Unrecht, sich über diese geschmackvollen Blätter zu ereifern. Ist denn der Welt so aller Humor abhanden gekommen, dass sie nicht mit frohem Lachen diese tollen, halb ironischen, halb ernsthaften Malergedanken zu würdigen weiss? Sind wir denn ganz in den Sauertopf der Aesthetik hineingerathen, dass wir den Ernst der Kunst nur bei herabgezogenen Mundwinkeln verstehen; so ganz «aufgeklärt», dass Alles, was nicht klar ist wie Brunnwasser, uns bedenklich erscheint? In einem Künstlerkreis, der so ganz vom Geist der Zeit durchdrungen ist, wie die Secession Münchens, kann es daher nicht an Spuren der Mystik unserer Zeit fehlen. Paul Höcker und Albert Keller, beide Vorstände des Vereins, vertreten sie am ausgeprägtesten. «Die Wund-

male« nennt Hocker sein grosses Bild einer Nonne, die an die mit alten Fresken geschmückte Wand einer dämmernden Kirche sich in der Stellung des Gekreuzigten lehnt. Von innerem Feuer erglühen die Wunden. Das ist mit grossem, koloristischen Geschick dargestellt, ein Bild, voll Tonkraft und Feinheit. Auf Keller's Bild bahren Nonnen ihre verstorbene Schwester bei Kerzenschein im Dämmerlicht auf: Ein verwandter Effekt, hier in bunten Strichen hingemalt, bei grosser Feinheit der Tonwerthe, der Lichtunsicherheit zwischen Tages- und Kerzenschein, doch nicht ganz fertig im Abwägen der Massen und der Reflexe. Das Bild, das mit Recht nicht ängstlich ins Detail durchgeführt wurde, hat etwas Nervöses, Hastiges. Es findet sich in einem anderen Saal ein kleineres Bild desselben Meisters, ein Bacchanal, rasch hingeworfen, geistreich erdacht, farbig gesehen, frisch empfunden, — ein erfreuliches Zeichen der Vielseitigkeit des besonders fein organisirten Künstlers, dem in diesem Jahre die schwere Last oblag, die Berliner Ausstellung der Secession zu organisiren.

Dieses Schaffen und Wirken für die Allgemeinheit ist nothwendig und höchst dankenswerth. Fast möchte man aber wünschen, dass minderen Geistern die Verwaltungsarbeiten zugewiesen werden könnten, damit Hände, wie die Keller's, an der Staffelei in Ruhe zu wirken vermögen.



Rudolf Maison. Neger auf einem Esel reitend.



Hans Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

N
3
K86
Bd.4
Halb.2

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

